



١٥٤

النقطة المتحولة:

# أربعون عاماً في استكشاف المسرح

تأليف

بيتر برول

ترجمة: فاروق عبدالقادر





سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

النقطة المتحولة:

أربعون عامًا في استكشاف المسرح

IN THECA ALEXANDRIA

تأليف

بيتر برولغ

ترجمة: فاروق عبدالقادر

١٥٤ ربيع أول ١٤١٢هـ - أكتوبر ١٩٩١م

مؤتمن السلسلة  
أحمد مشاري العدواني  
١٩٩٠ - ١٩٩٣

المشرف العام:

د. فاروق العمر

نائب المشرف العام:

د. سليمان العسكري

هيئة التحرير:

د. فؤاد زكريا المستشار

د. خليفة الوقيان

د. سليمان البدر

د. سليمان الشطي

د. سهام الفريح

د. عبدالرزاق العدواني

د. فهد الشاقب

د. محمد الرميحي

الملاحظات :

ترجمه باسم السيد الأمين العام للجمعية الوطنية للثقافة والفنون والآداب

مربى ٢٣٩٩٦ الصفحة / الكويت - 13100

العنوان الأصلي للكتاب

**The Sifting Point :  
Fourty Years of Theatrical  
Exploration, 1946-1987. (1989).**

---

---

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعتبر عن رأي كاتبها  
ولا تعتبر بالضرورة عن رأي المجلس

## المحتوى

|     |   |
|-----|---|
| ٧   | عن الكاتب والكتاب .....                     |
| ١٧  | الفصل الأول : جنس بالاتجاه .....            |
|     | الفصل الثاني : ناس على الطريق .....         |
| ٤١  | رجعة للماضى .....                           |
|     | الفصل الثالث : استفزازات .....              |
| ٨٣  | القسوة والجنون والحرب .....                 |
| ١٠٦ | الفصل الرابع : وما شكسبير ؟ .....           |
| ١٥٣ | الفصل الخامس : العالم كفتاحة للرجاجات ..... |
| ٢١١ | الفصل السادس : شغل المساحة الفارغة .....    |
| ٢٣٥ | الفصل السابع : حرب السنوات الأربعين .....   |
| ٢٦١ | الفصل الثامن : سينما الحياة .....           |
| ٢٩٩ | الفصل التاسع : الدخول فى عالم آخر .....     |



## عن الكاتب والكتاب

● لعل بيتر بروك ( ١٩٢٥ ) — أن يكون أهم فناني مسرح الغرب المعاصر ، وأكثرهم حضورا وتأثيرا . درس في « أكسفورد » ، وبدأ يخرج أعمال شكسبير وهو دون العشرين . ومن المؤكد أنه ليس بوسع أى متابع للمسرح المعاصر أن يتجاهل عددا من العروض الهامة والمثيرة التي قدمها بروك ، من بينها « الملك لير » ( مع بول سكوفيلد ) في ١٩٦٢ ، و « مارا صاد » لبيتر فايس في ١٩٦٤ ، و « يو . اس » في ١٩٦٦ ، و « أوديب » ( عن نص سينيكا ) مع جون جيلجوود في ١٩٦٨ ، و « حلم منتصف ليلة صيف » في ١٩٧٠ .

وفي هذه السنة ذاتها أسس بروك « المركز الدولي لأبحاث المسرح » في باريس — وهو يحدثنا عنه حديثا طويلا في هذا الكتاب — بهدف أن يختبر الشروط الأساسية التي يمكن أن يقوم فيها مسرح يعتمد ، فقط ، على ما هو جوهري : « أقمنا أولا مركزا للأبحاث أضفنا إليه فيما بعد « مركزا للإبداع » ، وأصبح هذان الاسمان يدلان على سلسلة متداخلة الحلقات من الأنشطة ، شعرنا بأن البحث في المسرح بحاجة دائمة لأن يتم اختباره عن طريق الأداء ، وأن الأداء بحاجة إلى تنشيط دائم عن طريق البحث حول الزمن والشروط الضرورية له .. ( ٠٠ ) كان المركز نقطة تلتقى عندها ثقافات مختلفة ، وكان على ارتحال دائم ، يأخذ جماعته المختلطة تلك في رحلات طويلة للتفاعل مع جماعات لم يحدث أن عرفت فرقا مسرحية من قبل .. » .

وما أطول الرحلات التى قطعها بروك وفريقه من الممثلين ذوى  
الجنسيات المختلفة ، والأطر الثقافية المتباينة ، وهم يرتجلون ويقدمون  
عروضهم فى وسط أفريقيا ، وفى أطراف استراليا ، وفى أماكن مختلفة من  
آسيا وأمريكا . عن هذه التجربة الفنية والإنسانية الخصبة تمت عروض لا  
تقل أهمية عن سابقتها فى المسرح المعاصر : « أورجاست » — عن كتاب  
الزرادشتيين القديم « الأفسنا » فى ١٩٧١ ، و« الأيك » عن قبيلة أفريقية  
تعانى الجفاف والجاعة فى ٧٥ / ١٩٧٦ ، و« اجتاع الطير » عن نص  
الشاعر الفارسى فريد الدين العطار فى ١٩٧٩ ، ثم آخر أعماله — ربما  
أعظمها — « المهاجرات » عن الملحمة الهندية الشهيرة فى ١٩٨٧ .

وكمثال لما يودى إليه مثل هذا البحث ، يكتب بروك عن « اجتاع  
الطير » : كان هذا العمل فى تطور دائم ، لعبنا عددا من صياغاته فى أفريقيا ،  
وعددا آخر فى باريس ، وكثيرا عبر أمريكا .. وفى النهاية كنا نغير أطقم  
الممثلين على نحو دورى كل ليلة ، حتى يكتسب كل عضو فى الجماعة فهما  
جديدا لكل دور .. وفى الأسبوع الأخير أصبح لدينا سبعة أزواج من  
الممثلين ، مسؤولون عن سبع صياغات للعمل . الليلة الأخيرة كانت تضم  
ثلاثة عروض : يبدأ الأول فى الثامنة من المساء ، والثانى فى منتصف الليل ،  
والثالث فى الفجر . أول العروض كان ارجاليا ، وثانيها كان هادئا ملتزما  
بالنص ، وثالثها كان ذا طابع احتفالى .. » .

ويلفت النظر فى اختيارات بروك تلك أنه ليس محاصرا داخل أطر ثقافته  
الأغريقية — الأوروبية أو قاصرا عليها ، بل هو قادر على أن يبحث فى تقديم  
« أوديب » كما يبحث فى تقديم « لير » ، ويلتفت — فى الوقت ذاته — نحو  
كتاب الزرادشتيين القديم ، وصوفية فريد الدين العطار ، والملحمة الهندية

الكبيرة « المهاباراتا » .. وهو حين يقترب من تلك الابداعات الكبيرة الصادرة عن ثقافات أخرى ، فهو لا يقترب منها بأفكار مسبقة ، أو بقوالب جاهزة عليه أن يفسر مبادئه على أن تتلاءم داخلها ، لكنه يقترب منها ، باحترام ومحبة ، ورغبة صادقة في فهم منطقها الداخلي ، والوظيفة التي كانت تؤديها في الثقافة التي صدرت عنها : حين قرر بروك تقديم « المهاباراتا » كانت الخطوة المنطقية التالية أن يذهب — وفرقة — إلى الهند ، وهناك — بما رأى وعرف — تحدد اتجاهه نحو العمل : « وقد مسّ قلوبنا هذا الحب الذي يكنه الهنود « للمهاباراتا » . وملأنا هذا الاحترام والخشية معا تجاه المهمة التي أخذناها على عواتقنا .. والذي قاد خطانا في الهند أكثر من سواه كان هو التراث الشعبي ، فهنا تعرفنا على كل التقنيات المشتركة في كل فنون الشعوب على السواء ، والتي ظللنا نستكشفها عن طريق الارتجال سنوات متصلة .. ( ٠٠ ) رجعنا من الهند وقد عرفنا أن عملنا هو أن نوحى لا أن نقلد .. »

من هنا تأتى النتائج التي يتوصل إليها مثل هذا العمل — لو صبح وصفها بأنها نتائج — ليست ذات أهمية مسرحية فقط ، ولا فنية فقط ، ولا ثقافية فقط ، لكنها إنسانية على وجه العموم .

• • •

وبروك في هذا الكتاب يطرح ذات الأسئلة التي سبق أن طرحها في كتابه المعروف « المساحة الفارغة ، ١٩٦٩ » ( انظر ترجمة له قدمها كاتب هذه السطور ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٨٦ ) . إنه رجل مسرح ، ولهذا انطلق من البديهية البسيطة وهي أن المسرح يجب أن يكون

مسرحيا ، بمعنى أن يقدم مسرحية ، لا محاضرة أو قصة أو حشدا من الأفكار أو منشورا دعائيا . وحين اعتمد هذه الحقيقة لم يعد يحمل تقديسا زائفا لنص بعينه أو تراث بعينه أو تكنيك بعينه ، وكان هذا يعنى طرح الأسئلة الأساسية : « لماذا المسرح على الإطلاق ؟ لأى هدف ؟ هل هو مفارقة تاريخية ؟ هل هو أثر بال متخلف يجب أن يحال إلى الاستידاع مثل نصب تذكارى قديم أو زى عتيق طريف ؟ لماذا نصفي ونستحسن .. لأى شيء ؟ هل لحشبة المسرح مكان حقيقى فى حياتنا ؟ أية وظيفة يمكن أن تؤديها ؟ ماذا يمكنها أن تكتشف ؟ ما خصائصها وما سماتها العامة ؟ .. » .

ولا يتوقع أحد أن يقدم بروك إجابات حاسمة ونهائية لهذه الأسئلة ومثلها . لا يعرف الفن مثل هذه الإجابات ، لكنه يقدم إجابته هو ، وإجابته محددة بشروط وجوده ، وهى كذلك لا تنفصل عن تاريخ كتابتها : « هذه صورة المؤلف لحظة الكتابة والبحث داخل مسرح متحلل ومتطور ، وكلما مضيت فى العمل أصبحت هذه النتائج أقل شيولا .. » . هو إذن كتاب يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم من إجابات ، يشرح مبررات الرفض أكثر مما يفسر أسباب القبول ، ويمزق أستار الوهم والخذاع وسوء النية والقصور والعجز عن الاكتمال التى تلف المسرح فى أشكاله الأربعة التى ناقشها : الميت والمقدس والحشن والمباشر . ومجال بحثه يدور حول ثوابت ثلاثة :

الممثل والمخرج والجمهور . ولقد نشرت كتابات كثيرة حول الممثل وفن التمثيل ، وبدرجة أقل حول المخرج ووظيفة الإخراج ، أما دور الجمهور فى التجربة المسرحية ، فلعل فنانا مسرحيا معاصرا لم يتناوله بمثل هذا الشمول والنفاذ .

بيتر بروك يضع الجمهور في قلب التجربة المسرحية ، ويلقى عليه عبئها : « هنا ترجع المشكلة مرة أخرى إلى المتفرج ، هل يود أى تغيير فى شروطه ؟ هل يود أن يتغير شئ فى نفسه ، فى حياته ، فى مجتمعه ؟ ، إذا لم يكن يريد فهو ليس بحاجة للمسرح ، من حيث هو امتحان قاسر ، منظار مقرب ، أضواء كاشفة ، مكان للمواجهة . من ناحية أخرى قد يود أن يكون المسرح هذا كله . فى هذه الحالة لن يصبح بحاجة للمسرح فقط ، لكنه بحاجة لكل شئ يستخرجه منه ، إنه بحاجة ملحة إلى الأثر الذى نخدش ، وإلى أن يبقى هذا الأثر ، ولا يزول .. » .

• • •

يرجع بروك ، إذن ، ليتفحص ذات الأسئلة — المموم ، وقد انقضى عشرون عاما ، زادته ثراء وخبرة ومعرفة بهذا الفن الساحر ، وأضافت إليه تجاربه فى تقديم المسرح أمام شعوب مختلفة ، وفى أطر وسياقات متغيرة ، وما أُرهِف إحساسه بكل ما هو جوهرى فى التجربة المسرحية ( هو الذى كتب فى « المساحة الفارغة » : إننى أستطيع أن أعلم أى شخص كل ما عرفته عن قواعد المسرح وتكنيكه فى ساعات قلائل ، أما الباقى فهو الممارسة .. ) .

وقد لا أكون مبالغاً لو قلت إن فى هذا الكتاب « كل » بيتر بروك : فبالإضافة لعروض المسرح التى قدمها أو شارك فى إعدادها يتحدثنا هنا عن تجربته فى إخراج الأوبرا أو « فن الضجيج » كما يسميه ، وتجربته فى إخراج الأفلام ( سينما الحياة ) ، ويحدثنا عن عدد هائل من فناني المسرح والأدب والسينما والرسم الذين عرفهم أو عمل معهم : من كريج إلى بيكيت ، ومن جرروتوفسكى إلى سلفادور دالى ، ومن دورينيات إلى جون جيلجود ومن

تيد هيوجز إلى جين مورو ، ومن وليم جولدنج إلى مارجریت دورا .. الخ .  
أما شكسبير فيبدو أنه عشقه الأول والأخير ، نقطة الابتداء والانتهاء  
عنده . والفصل الذى يكتبه عنه هنا ( وما شكسبير ؟ ) من أجمل وأعمق  
الكتابات عن شكسبير وأكثرها نفاذا ، وربما كان وجه التميز فيه أن شكسبير  
كان — فى جوهره — رجل مسرح ، كما أن بروك — فى جوهره — رجل  
مسرح ، ومن ثم وجد طريقه نحو فهم وتمثل تلك الغاية الملتفة من الكلمات  
على طول سبع وثلاثين مسرحية ، وهو هنا يقدم خبرته به مركزة مصفاة .  
لا أود أن أطيل . هذا هو « كل » بيتر بروك بين ىدى القارىء ، وأرجو  
أن يأذن لى فى أن أعيد هذه الكلمات التى سبق أن كتبها فى تقديم ترجمة  
« المساحة الفارغة .. » ، وأخيرا .. إن بيتر بروك سيد من سادة النثر  
بالإنجليزية ، يقدم خبرته بفن عمره عشرات القرون ، من خلال الممارسة  
والعمل اليومى ، من خلال النجاح والفشل ، من خلال كدح التدريبات  
والبروفات وتوهج الليالى الأولى .

أتمنى أن أكون قد قدمت له ترجمة فاهمة ومفهومة . لكل من يحلم ،  
أو يعمل من أجل مسرح جديد له وظيفة أخرى فى بلادنا ، من أجل مسرح  
ضرورى ، مسرح البهجة والوعى معا : لا شئ يأتى ويمضى دون أثر .. »

فاروق عهد القادر

القاهرة — فبراير ١٩٩٠

إلى .. ميلين روزك :  
لأنها الفطنة والتأريض بالحياة ، والتي يستعد  
لكثير عاجل ، بهذا الكتاب حياته منها ..



## تقديم

لم أؤمن يوما بوجود حقيقة واحدة مفردة . لا حقيقتي أنا ولا حقائق الآخرين . ولأننى أعتقد أن كل المدارس والنظريات يمكن أن تكون مجدية فى مكان ما وزمان بعينه . لكننى اكتشفت أيضا أن الإنسان لا يمكن أن يعيش دون توحيد حار ومطلق بوجهة من وجهات النظر .

ثم يمضى الزمن ، فنتغير نحن ، ويتغير العالم ، ومن ثم تتبدل الأهداف وتتحول وجهة النظر . وحين أنظر ورائى إلى سنوات طويلة حافلة بكتابة المقالات ، والحديث عن أفكار فى أماكن مختلفة ومناسباتٍ لاحدٍ لتنوعها ، يفجأنى وجود شىء واحد ثابت ودائم ، فمن أجل أن يصبح لوجهة النظر فائدة ما ، يجب أن يلتزم بها صاحبها التزاما كاملا ، وأن يدافع عنها — حريفاً — حتى الموت . رغم ذلك يبقى — فى ذات الوقت — صوت بداخله يهيمهم له : « لا تكن جادا لهذا الحد . تمسك بآرائك بقوة ، ودع الأمور تمضى يسير ... » .



## الفصل الأول .

### حسن بالاتجاه

جلس دون شكل :

حين أبدأ العمل فى مسرحية ، أبدأ بإحساس داخلى عميق دون شكل كأنه رائحة أو ضوء أو ظل . وهذا أساس مهنتى وأساس دورى ، وهو إعدادى لبداية التدريبات على المسرحية التى سأشرع فيها . وثمة إحساس داخلى دون شكل هو صلتى بالمسرحية ، هو اقتناعى بأن هذه المسرحية يجب أن يتم إخراجها اليوم . ودون هذا اليقين لن أستطيع إخراجها ، فلا تكنيك لدى . وإذا كان على أن أمضى لمسابقة ، حيث أعطى مشهداً ويطلب الى إعداده ، وإذا كان لابد أن أبدأ ، فإننى أستطيع تقديم توليفة من التكنيكات ، وعدة أفكار أقيمها على أساس من خبرتى بإعداد المسرحيات . لكن هذا لن يكون حسناً . لا تصميم جاهزاً عندى لإخراج المسرحيات ، لأننى أعمل عن طريق هذا الإحساس الداخلى غير المتشكل ، غير المتبلور ، ومنه أشرع فى الإعداد .

الإعداد يعنى التقدم نحو تلك الفكرة . أبدأ بإقامة المشهد المسرحى ، ثم أحطمه ، أقيمه ثم أحطمه ، وأنا أفكر فى حلول له : أى نوع من الأزياء والأدوات ؟ أى نوع من الألوان ؟ وتلك كلها أدوات اللغة التى يمكن أن تجعل هذا الإحساس الداخلى أقرب لأن يكون أكثر تماسكاً وتحدداً .

وتدریجاً سینبثق عنه الشكل ، وهو شكل یجب إخضاعه للتجرب والتعديل ، لكنه یبقى شكلاً قد انثثق . وهو ليس مغلقاً ، لأنه ليس إلا المشهد المسرحی فقط ، وأقول ليس سوى المشهد المسرحی ، لأن المشهد ليس سوى الأساس ، المنصة ، ثم يبدأ العمل مع الممثلین .

ویجب أن یخلق العمل فی التدریبات جواً عاماً یشرع فیه الممثلون بملء حریاتهم فی تقدیم كل ما یمكنهم تقدیمه للمسرحیة . لهذا یركون كل شیء مفتوحاً وطلقاً فی المراحل الأولى من التدریبات ، ولا أفرض علیها شیئاً علی الإطلاق . ویمعنی من المعانی ، فإن هذا یعارض — علی خط مستقیم — التكنیک الذی یرستخدمه المخرج الذی یلقى خطاباً فی الیوم الأول للتدریبات ، یتحدث فیه عن المسرحیة ، وعن منهجه فی الاقتراب منها . وقد اعتدت أن أفعل هذا قبل سنوات مضت ، وتبینت أخیراً أنها طریقة فاسدة فی البدایة .

هكذا سنبدأ التدریبات . قد نبدأها باحتفال ، نبدأها بأی شیء ، ولكن لا نبدأها أبداً بالأفكار . فی بعض المسرحیات ، فی « ماراصاد » مثلاً ، ظلت ثلاثة أرباع فترة التدریبات ، أشجع الممثلین وأشجع نفسی — وهی عملیة ذات اتجاهین — علی أن ننتج بوفرة وإفراط ، وكان السبب — ببساطة — أن الموضوع علی جانب كبر من الدینامیة ، وأصبح ثمة فیض جائل من الأفكار غیر المنسقة ، حتی أنك لو شاهدتنا حتی ثلاثة أرباع الزمن الذی استغرقه التدریبات ، لظننت أن المسرحیة ستغرق وتضططم تماماً تحت دفق هذا الفیض مما یرسمی ببیدع الإخراج ، كنت أحفز الآخرين لأن یقدموا كل شیء ، حسناً كان أو رديماً ، لم أفرض رقابة علی شیء أو علی أحد ، حتی علی نفسی . وكنت أقول : « ولم لا أفعل ؟ » ستكون هناك

سَخافات وأُشياء مثيرة للسخرية ، هذا لا يهم ، فالهدف هو أن نخرج من هذا كله بمادة وفيرة يمكن أن تتشكل تدريجيا . تتشكل حسب أى معيار ؟ أقول لك : تتشكل حسب علاقتها بذلك الإحساس الداخلى الذى لا شكل له .

هذا الإحساس الداخلى غير المتشكّل سيبدأ فى التشكل حين يلاقى هذا الفيض من المادة ، فيبرز كعامل مسيطر ، تذوى فى ظله أفكار غامضة وسخافات كثيرة ، ويظل المخرج يحرض الممثل ويستثيره ويوجه إليه الأسئلة ، وهو يفعل ذلك فهو يرجع — المرة بعد المرة ، وحده ومع الآخرين — ليرى بنية المسرحية كلها . وأنت هنا سترى أشكالا تتخلق ، وتبدأ فى التعرف عليها ، وفى المرحلة الأخيرة من التدريبات يتوجه عمل الممثل نحو مساحة معتمدة هى الحياة الداخلية الخفية للمسرحية . ويعمل على إضائها وحين يضىء الممثل تلك الحياة الداخلية الخفية للمسرحية ، فهو يجعل المخرج فى الموقع الذى يستطيع أن يرى منه الاختلاف بين أفكار الممثل والمسرحية ذاتها .

فى هذه المراحل الأخيرة ، يقوم المخرج باستبعاد كل ما هو دخيل وغير مترابط ، وكل ما ينتمى للممثل وحده ، أى لا ينتمى لارتباطه الحدى بالمسرحية . والمخرج بفضل عمله السابق ، ولأن هذا دوره ، وأيضا بفضل هذا الإحساس الداخلى ، هو فى موقع أفضل ، يستطيع منه تحديد ما ينتمى للمسرحية ، وما ينتمى لتلك البنية الفوقية من النفايات ، والتي يجلبها كل إنسان معه .

والمراحل الأخيرة من التدريبات بالغة الأهمية ، هذه هى اللحظات التى يتحتم عليها فيها أن تحت الممثل وتعرضه على استبعاد كل ما هو سطحي ،

وعلى أن يصوغ وأن يكتف ويلخص ، وعليك أن تفعل هذا دون أن يداخلك الإشفاق ، حتى على نفسك . ذلك أن كل ابتكار من جانب الممثل يجب أن يقابله ابتكار من جانبك . وأنت قد اقترحت ، وابتكرت فى عملك شيئا تهدف به لأن تصور شيئا . كل هذا سيذهب ، وما سيقى شكل عضوى . ان هذا الشكل ليس أفكارا مفروضة على المسرحية لكنه المسرحية ذاتها وقد أضيئت . والمسرحية بعد أن أضيئت هى الشكل . من هنا فحين يبدو الناتج النهاى موحدا على نحو عضوى ، فليس السبب هو التوصل إلى مفهوم موحد للمسرحية ، بدأ العمل على هديه منذ البداية .  
أهدا لم يكن الأمر على هذا النحو .

حين أخرجت « تيتوس أندرونيكوس » ، لقي العرض مديحا كثيرا باعتباره أفضل من النص . قال الناس أن هذا عرض استطاع أن يقدم شيئا من تلك المسرحية السخيفة المستحيلة . كان هذا يرضى غرورى لأبعد الحدود ، لكنه لم يكن صحيحا ، وقد كنت أعرف تماما أننى لا أستطيع أن أقوم بهذا الاخراج لمسرحية أخرى . ومن هنا يسيء الناس ، غالبا ، فهم ما يعنيه عمل المخرج ، وهم يتصورونه — على نحو من الأنحاء — مثل مصمم ديكور المنازل ، الذى يستطيع أن يجعل من أى حجرة أى شيء ، مادام قد توفر لها المال الكافى ، والأشياء الكافية التى يضعها فيها . لا ، ليس الأمر على هذا النحو . فى « تيتوس أندرونيكوس » كان العمل موجها نحو التقاط التلميحات والخيوط الخفية فى النص ، واعتصار ما يمكن اعتصاره منها . قد تكون موجودة على نحو جينى فقط ، لكننا نستخرجها . أما لو كانت غير موجودة لتبدأ بها ، فقد استحال العمل . انك لو أعطيتنى رواية بوليسية حافلة بالإثارة ، وقلت لى : « افعل مثلما

فعلت « بتيتوس أندرونيكوس » فلن أستطيع . ذلك أن ما هو ليس موجودا ، كما نأ فيها ، لا يمكننى أن أعر عليه .

### رؤية مُجسَّمة :

بوسع المخرج أن يتعامل مع المسرحية كالفيلم السينمائي ، ومن ثم فهو يستخدم كل العناصر المسرحية من ممثلين ومصممين وموسيقين .. إلخ ، كأنهم خدم له ، من أجل أن ينقل للعالم كله ما يريد أن يقول . في فرنسا وألمانيا تلقى هذه الطريقة تقديرا كبيرا ، ويطلقون عليها « قراءة » المخرج للنص . وقد وصلت إلى اقتناع بأن هذه الطريقة ليست سوى استخدام تمس أخرق للإخراج ، ومن الأشرف لمن يريد أن يحقق سيطرة كاملة على وسائله التعبيرية أن يستخدم قلم الكاتب أو فرشاة الرسام . البديل غير المقتنع لهذا المخرج هو ذلك الذى يجعل من نفسه خادما ، مجرد منسق لعمل جماعة من الممثلين ، يقتصر دوره على تقديم الاقتراحات أو توجيه النقد أو التشجيع — هؤلاء المخرجون طيبون ، وهم مثل سواهم من الليبراليين أصحباب النوايا الحسنة والقدرة على التسامح ، لا يستطيعون أن يتجاوزوا — في أعمالهم — نقطة محددة .

وإننى أعتقد أننا يجب أن نقسم فعل « الإخراج Direct » من منتصفه تلمأ : فنصف الفعل ينصرف للإدارة والتوجيه ، أى تحمل المسؤولية واتخاذ القرارات وأن تكون له الكلمة الأخيرة فى الرفض والقبول . النصف الثانى ينصرف إلى تحقيق الاتجاه الصحيح للعمل . هنا يصبح المخرج دليلا ، أنه قاطب على الدقة ، فيجب أن يكون قد درس الخرائط ، وأن يكون على

معرفة باتجاهه : أيسر نحو الشمال أو نحو الجنوب ، إنه يبحث طول الوقت ، لكن بحثه ليس خبط عشواء ، وهو لا يبحث من أجل البحث ذاته ، لكنه يبحث من أجل هدف . فالرجل الباحث عن الذهب يمكن أن يسأل آلاف الأسئلة ، لكنها جميعها تؤدي إلى الذهب ، والطبيب الذي يريد أن يستكشف لقاحاً بعينه ، قد يجرب عدداً كبيراً ومنوعاً من التجارب ، لكنه يهدف منها جميعاً إلى علاج مرض بعينه ، وليس مرضاً آخر . إذا وُجد هذا الحس بالاتجاه ، استطاع كلُّ أن يلبس دوره بامتلاء وإبداع قدر ما يستطيع ، وعلى المخرج أن ينصت للآخرين ، ويستجيب لاقتراحاتهم ، ويتعلم منهم ، وأن يكون قادراً على تغيير وتعديل أفكاره على نحو جذري ، وهو يستطيع دائماً تغيير المسار ، وقد ينحرف فجأة ودون توقع من طريق لطريق ، على أن تظل كل الطاقات الجماعية موجهة نحو هدف واحد . إن هذا ما يتيح للمخرج أن يقول « نعم » أو يقول « لا » ، ويوافقه الآخرون بارتياح .

من أين يأتي هذا الحس بالاتجاه ، وفيه يختلف — حقيقة — عن ذلك « المفهوم الإخراجي » المفروض ؟ إن « المفهوم الإخراجي » صورة سابقة على عمل الأيام الأولى ، أما « حس الاتجاه » فلا يتبلور كصورة إلا في نهاية العملية كلها . المخرج ليس بحاجة إلا لمفهوم واحد فقط ، وعليه أن يجده في الحياة لا في الفن ، وهو الإجابة عن تساؤلاته : ما الذي يؤديه فعل المسرح في العالم ، ولماذا يوجد أصلاً . ومن الواضح أن هذه الإجابة لا يمكن أن تصدر عن تخطيط ثقافي دقيق ، وأكثر أشكال المسرح التزاماً قد غرقت في دوامات النظرية . وقد يقضى المخرج كل عمره باحثاً عن الإجابة : عمله يغذي حياته ، وحياته بدورها تغذي عمله . ولكن تبقى حقيقة أن التمثيل فعل ، ولهذا الفعل أثره ، ومكان هذا الفعل هو العرض .

والعرض موجود في العالم ، وكل الحاضرين هنا واقعون تحت تأثير ما يُعرض .

وليس السؤال هو « عن أى شيء يدور الحدث ؟ » ، ولكنه سؤال عن شيء ما ، هو ما يحدد مسؤولية المخرج في اختيار نوع من المادة دون غيرها ، ليس لأهمية هذه المادة في ذاتها فقط ، ولكن لإمكاناتها المحتملة ، إن الحس بهذه الإمكانيات المحتملة هو ما يقوده نحو اكتشاف المكان والممثلين وأشكال التعبير . إنها إمكانيات محتملة ، موجودة لكنها لم تصبح معروفة بعد ، إنها كامنة وقابلة — فقط — لأن تُكتشف ، وبعد اكتشافها ، وتعمق من خلال عمل الفريق . داخل هذا الفريق ، كلٌ يملك أداة واحدة ، هي ذاتيته الخاصة ، الممثل والمخرج في هذا سواء ، فمهما تفتّح الواحد منهم لا يستطيع أن يشب خارج جلده . وكل ما يمكنه عمله هو أن يوقن بأن العمل المسرحي يتطلب من الممثل والمخرج أن يواجه كل منهما اتجاهات متعددة في ذات الوقت .

ويجب على المرء أن يكون مؤمنا بذاته ، مؤمنا — لحد كبير — بما يفعل ، لكن عليه — رغم ذلك — أن يظل مؤمنا بمعرفته أن الحقيقة ، غالبا ، ما تكون في مكان آخر ، لهذا فهو يثمن أن يكون مع ذاته ، وأن يكون فيما وراءها ، ويشهد المرء كيف أن هذه الحركة من الداخل للخارج تتطور من خلال التفاعل المتبادل مع الآخرين ، وهي أساس الرؤية المجسمة للحياة ، التي يستطيع المسرح أن يقدمها .

هناك خشبة مسرح واحدة فقط :

ثمة سوء فهم حول المسرح في أيامنا ، يتمثل في الظن بأن العملية

المسرحية تدور فوق خشبتين ، كما فى مجالات أخرى : الأولى يدور فوقها إعداد العمل ، والثانية يدور فوقها بيع هذا العمل . وقد كانت هذه هى العملية لقرون عديدة ، فيما عدا بعض أشكال المسرح الشعبى ، وأشكال خاصة من المسرح التقليدى . ففترة التدريبات تستخدم لإعداد الموضوع ، وفى الوقت المناسب ، يعرض الموضوع للبيع . تماما كما يشكّل صانع الفخار آنيته ، ويكتب المؤلف كتابه ، ويخرج المخرج فيلمه ، بعدها يُطلق كل ما أنجزه فى العالم . يسرى سوء الفهم هذا على عمل الكاتب المسرحى ، كما يسرى على عمل المصمم والمخرج . حتى فى عنوان عمل ستانسلافسكى الكبير « بناء الشخصية » (Building a Character) نجد واحدة من صور سوء الفهم ، فهو يتضمن أن الشخصية يمكن أن تبنى كما يبنى الجدار ، وفى يوم ما يتم وضع الحجر الأخير فى بناء الشخصية يمكن أن تبنى كما يبنى الجدار ، وفى يوم ما يتم وضع الحجر الأخير فيكتمل بناء الشخصية . وعندئذ أن الأمر على العكس تماما ، وأستطيع القول إن العملية لا تتكون من خشبتين ، ولكن من مرحلتين : الأولى هى الإعداد ، والثانية هى الميلاد . وهذا قول مختلف كل الاختلاف .

إذا نحن فكرنا على طول هذه الخطوط لتغيرت أشياء كثيرة ، فعمل الإعداد قد لا يستغرق سوى خمس دقائق ، كما يحدث فى ارتجالية ما ، وقد يدوم سنوات طويلة ، كما يحدث فى أشكال أخرى من المسرح . لكن هذا لا يهم . المهم أن الإعداد يعنى دراسة واعية ، دقيقة وصارمة ، لكل العقبات ، وطرق تجنبها أو التغلب عليها . ويجب أن تتابع الخطى ، تعتمد سرعتها أو إبطاؤها على حالتها العامة . وإننى أفضّل أن أستبدل صورة الخراف أو صانع الفخار هنا بصورة الصاروخ المنطلق نحو القمر : تنقضى الشهور تلو الشهور فى مهمة إعداده للانطلاق ، ثم ذات صباح مشرق ،

هوب ١ الإعداد اختبار وامتحان وتنظيف ، الطويان أمر مختلف . وبنفس الطريقة ، فإن إعداد الشخصية يمتد في اتجاه هو عكس البناء ، إنه الهدم والإزالة ، بمعنى أن على الممثل أن يستبعد — حجرا بعد حجر — كل شيء في عضلاته وأفكاره وصور الكف التي تحول بينه وبين دوره ، حتى يأتي يوم يندفع فيه الدور — مثل دفقة هواء — ليتخلل مسامه كلها .

هذه العملية مفهومة على وجهها الصحيح بالنسبة للرياضة ، فلا أحد يمكن أن يحظى فهم معنى التدريب على السباق قبل حدوثه ، مع تخطيط المسار . وبالنسبة لفهمي ، فإن الرياضة تقدم لي أكثر الصور دقة وأكثر الاستعارات ملاءمة للأداء المسرحي . فمن ناحية : ليست هناك حرية في السباق ، أو في مباراة لكرة القدم ، بل هناك قواعد ، واللعبة يتم حسابها بأكثر المقاييس دقة وصرامة ، تماما كما في المسرح ، حين يحفظ كل دوره ، ويحترمه حتى آخر كلمة فيه . لكن هذا السيناريو المحكم لا يحول بينه وبين الارتجال حين تحدث الواقعة . وحين يبدأ السباق ، يستدعي العداء كل الوسائل التي بإمكانه ، وكذلك حين يبدأ العرض ، يقف الممثل وسط بناء المشهد ، مستغرقا فيه تماما ، يرتجل داخل الخطوط الهادية له ، ومثله مثل العداء ، عليه أن يدخل إلى ما هو غير متوقع ، ولم يتنبأ به أحد . على هذا النحو يبقى كل شيء مفتوحا ، أما بالنسبة للمتفرج ، فإن الحدث يحدث في اللحظة الملائمة تماما ، لا قبلها ولا بعدها . وأنت إذا نظرت من السماء وجدت كل مباريات كرة القدم متشابهة ، في حين أنه ليست هناك مباراة واحدة يمكن تكرارها ، بكل تفاصيلها .

وهكذا ، فالإعداد الدقيق لا يتحكم في هذا الكشف غير المتوقع للنسيج الخفي ، الذي هو الانسجام والتناغم في ذاته . ودون الإعداد يصبح الحدث

ضعيفا ومهوشا وخلوا من المعنى . وعلى أى حال ، فإن الإعداد لا يعنى إقامة شكل ، لأن الشكل المنضبط يأتى فى أكثر اللحظات حرارة وسخونة ، حين يحدث الفعل . إذا نحن سلّمنا بذلك ، رأينا أن كل أفكارنا يجب أن تتوجه للخارج ، منطلقة من هذه اللحظة الواحدة ، لأنها لحظة الإبداع الوحيدة . وإذا انطلقنا بعدها على نحو منطقى ، فسنجد كل مناهجنا ونتاجنا وقد انقلبت رأسا على عقب .

أشكال من سوء الفهم :

لم أبدأ عملى فى المسرح مدفوعا بعشق خاص له ، فقد كان يبدو لى سلفا كتيبا ومحتضرا لفن السينما ، وذات يوم مضيت للقاء رجل كان منتجا كبيرا فى تلك الأيام ، وكنت قد أخرجت فيلما من أفلام الهواة فى أكسفورد بعنوان « رحلة عاطفية » ، وقلت لذلك الرجل : « أريد أن أخرج أفلاما ... » ، ولم يكن معقولا آنذاك أن يتولى شاب فى العشرين إخراج فيلم ، لكن هذا المطلب بدا لى معقولا بما يكفى ، وربما بدا سخيفا تماما بالنسبة للمنتج الذى أجابنى : « تستطيع أن تأتى هنا وتعمل إن شئت ، سأعطيك وظيفة مساعد ، إذا قبلتها فستتعلم الحرفة ، وبعد سبع سنوات ، أعدك بأن أعطيك فيلمك الخاص لتخرجه .. » ، وكان هذا يعنى أننى سأصبح مخرجا فى السابعة والعشرين ، وأظن الرجل تحدث لى بمجدية وأريحية ، لكن الانتظار هذه الفترة الطويلة بدا لى أمرا غير معقول .

ولأن أحدا لم يقبل أن يعهد لى بفيلم أخرجه ، فقد تحولت — بشعور مرعب بالتنازل — لى قبول إخراج مسرحية فى مسرح بالغ الصغر هو الذى توفر لى ، وفى الأسابيع السابقة على التدريب الأول ، أعددت النص بعناية

كأنتى سأقوم بتصويره للسينا ، كانت المسرحية تبدأ بين اثنين من الجنود ،  
فقررت أن ينشغل أحدهما بحذائه ، وفى منتصف السطر الخامس من الحوار  
ينقطع رباط الحذاء .

وفى الصباح الأول ، لم أكن على يقين من كيفية إجراء التدريب وسط  
المحترفين ، لكن الممثلين أشاروا بوضوح إلى أننا يجب أن نجلس ، ونبدأ  
القراءة . وعلى الفور طلبت من الممثل الذى يلعب دور الجندى الأول أن  
يخلع حذائه ، وأن يلبسه وهو يقرأ . اندهش الممثل قليلا ولكنه طواعنى ،  
فانحنى للأمام ، وبقيت نسخة من النص تتوازن بصعوبة فوق ركبته . وفى  
منتصف السطر الخامس ، طلبت إليه أن يخلع رباط الحذاء . فأومأ برأسه  
وهو مستمر فى القراءة : « لا .. » ، فأوقفته : « افعل ما قلت لك .. »  
بدا مندهشا : « ماذا تقول ؟ .. الآن ؟ .. » ، اندهشت أنا لدهشته :  
« نعم .. الآن .. » .

« لكن هذه قراءة أولى .. » . وطففت على السطح كل مخاوى الكامنة  
من ألا تُطاع أوامرى ، وشملت رائحة التخريب ، ومعارضة السلطة ،  
فأصبررت على مطلبى ، وأذعن الممثل غاضبا . وفى استراحة الغداء جاءت  
السيدة التى تدير المسرح ، وانتحت بى جانبا برقة ولطف : « إن هذه  
ليست طريقة التعامل مع الممثلين .. » .

وكان هذا كشفا ، فقد كنت أتصور أن الممثلين — كما فى الفيلم —  
عليهم أن ينفذوا فوراً ما يطلبه المخرج ، وبعد أن هدأ رد الفعل الغاضب  
لكبريائى الجريح ، بدأت أدرك أن المسرح أمر مختلف كل الاختلاف .

وإننى أذكر رحلة قمت بها إلى دبلن حول ذلك الوقت ، فقد سمعت  
بفيلسوف إيرلندى كان موضحة سائلة فى الأوساط الجامعية آنذاك . لم أقرأ

الكتاب الذى كتبه الرجل ، ولم أقابله ، لكننى أذكر عبارة منقولة عنه ، قالها أحدهم فى حانة لكنها صدمتنى على الفور . كانت عن نظرية « وجهة النظر المتحولة » ، وهى لم تكن تعنى وجهة نظر متأرجحة أو متذبذبة . لكنها كانت تعنى أن الكشف من خلال أنماط محددة من أشعة أكس ، يؤدى تغيير المنظور إلى خلق وهم بالكثافة — ولا زلت أذكر — حتى اليوم — الانطباع الذى خلفته هذه النظرية عندى .

فى البدء ، لم يكن المسرح عندى هذا أو ذاك ، كان تجربة وجدتها ممتعة ومؤثرة ومثيرة ، من وجهة نظر حسية خالصة . كان الأمر أشبه بمن يبدأ العزف على آلة موسيقية ، لأنه مفتون بعالم الأصوات ، أو بمن يشرع فى الرسم لأنه يحب رائحة الفرشاة والأصباغ . بالنسبة للسينما كان الأمر كذلك ، فقد كنت أحب بكرات الشرائط والكاميرات وأنواع العدسات المختلفة ، وكنت أستمتع بها من حيث هى موضوعات ، وإننى أعتقد أن كثيرين ممن تَجِدُهم السينما إنما تَجِدُهم لذات السبب . أما فى المسرح فقد أردت خلق عالم من الأصوات والصور ، وكنت شغوفا بالعلاقات مع الممثلين ، وهى علاقات مباشرة ذات طابع جنسى غالب ، وبالفرح الذى يتأتى عن الطاقة المبلولة فى التدريب ، وبهذا النشاط ذاته ، ولم أحاول أبداً أن أقف لأحاكم هذا الميل أو أقيده . كنت مقتنعا — ببساطة — أننى يجب أن أندفع لقلب التيار . لم تكن الأفكار هى التى يمكن أن تؤدى للكشوف ، ولكنها الحركة . لهذا وجدت دائماً أنه من المستحيل أن تتأثر تأثراً عميقاً بالدعاوى النظرية وحدها .

فى تلك السنين الأولى عملت كثيراً ، لكننى ارتحلت كثيراً كذلك ، بنفس القدر ، ربما أكثر . خلال السنوات الخمس أو العشر الأولى كنت

أعتبر نشاطى المسرحى أقل الجوانب أهمية فى حياتى . وإذا كان لى مبدأ فى ذلك الحين فلم يكن يعدو تطوير فهم خاص يعتمد على فكرة التناوب أو التعاقب ، وإبدال مجال من مجالات النشاط بآخر . فبعد أن أعمل لفترة فى وسط « ثقافى » ، فى أوبرا مثلا أو فى الكلاسيكيات ( شكسبير وما إلى ذلك ) أتحوّل إلى مسرحيات الفارس فى البوليفار ، أو الكوميديا الهابطة أو العروض الموسيقية أو التلفزيون أو السينما ، أو أقوم برحلة . وفى كل مرة كنت أعود ثانية لواحد من هذه المحاولات ، واكتشفت أننى — دون أن أشعر — قد تعلمت شيئا جديدا . وحتى ذلك الحين لم يكن مصادفة أن المسرح والسينما كليهما ظلّا يثيران اهتمامى ، ولذات الأسباب ، لكننى لم أكن آنذاك مهتما اهتماما خاصا بالممثلين ، كان اهتمامى الأكبر موجها نحو خلق صور ، خلق العالم . وكانت خشبة المسرح — بالفعل — عالما مستقلا عن العالم الذى يحيط بها ، وهو أحد الأوهام التى يشارك فيها الجمهور .

لهذا .. كان طبيعيا أن ينصرف معظم عملى نحو الجوانب البصرية أو المرئية فى المسرح ، وكنت أهوى اللعب بالنماذج والموديلات وتصميم المشاهد ، وكنت مفتونا بالأضاءة والصوت والألوان والثياب . وحين أخرجت مسرحية شكسبير « دقة بدقة » فى ١٩٥٦ ، كنت أحسب أن وظيفة المخرج هى خلق صورة تتيح للمتفرجين أن يدخلوا لقلب المسرحية ، وهكذا أعدت بناء عوالم « بوش » و « بروجل » ، كما أننى سرت على خطى « واتو » فى إخراجه « خاب سعى العشاق » فى ١٩٥٠ ، وبدا لى أننى يجب أن أحاول خلق مشهد قوى من الصور المتدفقة ، ليكون جسرا بين المسرحية والجمهور .

وحين درست نص « خاب سعى العشاق » صدمنى شيء بدأ لى بهديا ،  
وبدا لى أن أحدا لم يسمع به حتى ذلك الحين : فى نهاية المشهد الأخير  
من المسرحية ، يدخل شخص جديد وغير منتظر يدعى « ميركيد » ،  
وبدخوله يتغير المزاج العام للمسرحية تغيرا كليا : لقد جاء إلى عالم زائف  
ليعلن أخبارا حقيقية ، ولقد جاء ومعه الموت . ولما كنت أحس بأن صورة  
العالم التى قدمها « واتو » كانت وثيقة الصلة بهذا ، فقد بدأت أدرك السبب  
الذى جعل من عمل واتو « عصر الذهب » شيئا مؤثرا على نحو خاص :  
فرغم أنه يقدم صورة للربيع ، إلا أنه ربيع الحريف ، وفى كل صورة من  
صوره قدر لا يصدق من السوداوية والكآبة . وإذا أمعن المرء النظر فسوى  
حضورا للموت فى مكان ما ، هل إن المرء قد يرى دائما عند « واتو »  
( على خلاف مع تقليد العصر الذى كان يرى كل شيء حلوا ولطيفا )  
شخصية معتمدة فى مكان ما ، تدبر ظهرها إليك ، يقول البعض إنها « واتو »  
نفسه ، ولكن لا شك فى أن هذه اللمسة المعتمدة تضيف بعدا خاصا للعمل  
كله .

لهذا جعلت « ميركيد » يدخل مرتفعا من وراء الخشبة — كان المساء ،  
والأضواء تغرب وفجأة يظهر رجل يلبس السواد ، يأقى الرجل فى سواده  
عبر خشبة صغيرة لطيفة وكل من حوله يلبس ثيابا من تصميم « واتو »  
و « لانسرت » ذات ألوان شاحبة ، والأضواء الذهبية تنظفء ، كان شيئا  
مثيرا ومزعجا ، وعلى الفور أحس المشاهدون جميعا بأن العالم قد تحول .  
وأظن أن كل شيء قد بدأ يتحول بالنسبة لى حول الوقت الذى انشغلت  
فيه بإخراج « الملك لير » ، فقبل أن تبدأ التدريبات الأولى مباشرة ، قمت  
بتحطيم المشهد المسرحى الذى سبق أن صممته ، كان مشهدا مثيرا للانتباه  
ومعقدا ، من الحديد الصدىء به جسر صاعدة هابطة ، وكنت مولعا

به ، وذات ليلة بدا لى أن هذه اللعبة الطريفة لا جدوى منها على الإطلاق ، وهكذا انتزعت معظم ما فى هذا النموذج ، والقليل الذى بقى منه كان أفضل . وكانت تلك لحظة بالغة الأهمية عندى ، خاصة أنه كان يُطلب منى العمل على مسارح مدرجة مفتوحة ، ولم أكن قادرا على فهم امكانية أن أعمل دون وجود البرواز المسرحى ، والعالم المُتخيل .

وفجأة ، طلقنى شيء ما ، وبدأت أرى كيف أن المسرح حدث ، ومن ثم فهو لا يقوم على صورة ، أو سياق خاص ، والحدث هو — على سبيل المثال — حقيقة وجود ممثل يعبر الخشبة فقط . وكان العمل الذى قدمناه فى الموسم التجريبى الأول على مسرح « لامدا » فى ١٩٦٥ والذى ربما كان أكثر التدريبات التى قدمناها أمام الجمهور أهمية ودلالة ، إنما جاء نتيجة وجود شخص على الخشبة لا يفعل شيئا ، على الإطلاق .

كانت تجربة جديدة وهامة فى تلك الفترة : أن يجلس رجل على الخشبة ، مديرا ظهره للجمهور أربع أو خمس دقائق ، لا يفعل أى شيء . وفى كل ليلة كنا نجرب تجارب متنوعة حول تركيز الممثلين كى ترى ما إذا كان ممكنا تصعيد هذا الموقف ، وما إذا كان ممكنا التوصل لطريقة تزيد من هذا العدم البادى وتقويه ، وكنا نراقب بدقة تلك النقطة التى يبدأ عندها الجمهور فى الإحساس بالضجر ثم المهمة بالشكوى . وقد أوضحت التجارب المسرحية التى قام بها « بوب ويلسون » فى السبعينيات كيف أن حركة بالغة البطء ، كأنها غير موجودة بالمرة ، أو كيف أن الحاجة للحركة التى يتم كفها بطريقة خاصة ، يمكن أن تكون مثيرة لاهتمام الجمهور على نحو لا يمكن مقاومته ، دون أن يفهم المشاهد السبب .

من تلك اللحظة فصاعدا — لأن التجربة قد مضت إلى حدها

الأقصى — راح اهتمامى يتزايد بكل ما يبدو عنصرا مباشرا فى العرض .  
 وحين تبدأ السر فى هذا الطريق ، فمن المؤكد أن أشياء كثيرة سوف تسقط  
 بعيدا عنك ، وإننى أذكر الآن أننى منذ عشر سنوات لم ألمس أى كشاف  
 من كشافات الاضاءة ، وقد كنت من قبل لا أكف عن صعود السلالم  
 وهبوطها من أجل ضبط تلك الكشافات .. لنخ . الآن أكتفى بأن أقول  
 لفنى الإضاءة : أريد إضاءة ساطعة جدًا ، أريد أن يكون كل شيء مرئيا ،  
 أريد أن يكون كل شيء واقفا فى مكانه بوضوح دون أقل ظل ممكن . ذات  
 الفكرة هى التى أدت هنا كثيرا لأن نستخدم سجادة بسيطة كخشبة مسرح  
 وكمشهد مسرحى أيضا . لأننى لم أصل لهذه النتيجة لأننى من المتطهرين ،  
 ولا لأننى أريد أن أدين استخدام الأزياء المنمقة وحزم الضوء الملونة . الأمر  
 ببساطة هو أننى وجدت الاهتمام الحقيقى فى مكان آخر ، فى الحدث ذاته ،  
 وهو يحدث فى كل حركة دون أن انفصل عن استجابات الجمهور .



أحاول الرد على رسالة :

عزيزى مستر « هووى » :

جاءت رسالتك على غير توقع ، فوضعتنى — على الفور — فى المأزق .  
أنت تسأل : كيف تصبح مخرجا .

إن المخرجين فى المسرح هم الذين يمينون أنفسهم . وتعبير « مخرج متبطل » يحوى تناقضا فى الحدود ، مثله مثل « رسام متبطل » ، ولكنه ليس مثل « ممثّل متبطل » ، لأن هذا الأخير ضحية للظروف . أنت تصبح مخرجا بأن تدعو نفسك مخرجا ، ثم تقنع الآخرين بأن هذا صحيح . من هنا تصبح مشكلة الحصول على عمل — بمعنى من المعانى — مشكلة تتولى حلها نفس المهارات والنتائج التى أنت بحاجة إليها لإجراء التدريبات ، وأنا لا أعرف طريقة سوى إقناع الآخرين بأن يعملوا معك ، وضرورة أن تكون منشغلا بعمل — حتى لو كان دون أجر — لتعرضه على الناس : فى قهو ، فى حجرة داخلية بإحدى الحانات ، فى باحة مستشفى ، فى سجن . إن الطاقة التى تنتج عن العمل أكثر أهمية من أى شيء آخر . إذن ، لا تدع شيئا يقف بينك وبين أن تنشط للعمل حتى فى أكثر الشروط بدائية ، لأن هذا أفضل من ترجية الوقت بانتظار شيء يأتى فى شروط أفضل ، وقد لا يأتى أبدا . وفى النهاية فإن العمل يجتذب العمل .

اخـلـص ..

## عالم من النقوش البارزة :

نحن نتحدث عن « الإخراج » ، لكنها كلمة ملتبسة ، وتعنى الكثير . على سبيل المثال : رغم أن صناعة الفيلم هى نشاط جماعى ، الا أن سلطة المخرج فيها مطلقة ، وبقية المشاركين لا يقفون معه على قدم المساواة ، فهم أدوات لا أكثر ، عن طريق استخدامها تتشكل رؤية المخرج ، وأغلب الذين يسألون حول هذا الموضوع قد يقولون إن الأمر كذلك فى المسرح أيضا ، فالمخرج يمثل العالم — بما فيه نص العمل — ليعيد خلقه خلقا جديدا . ول سوء الحظ ، فإن هذه الفكرة تتجاهل مصادر الثراء الحقيقية الكامنة فى شكل المسرح . حسب الفكرة المقبولة ، فإن المخرج موجود كى يضع مختلف العناصر والوسائل طوع إرادته : الأضواء والألوان والمشاهد المسرحى والأزياء والمكياج ، إلى جانب النص والأداء ، ثم يلعب عليها جميعا كما لو كانت لوحة مفاتيح ، وبضم هذه الأشكال التعبيرية معًا يستطيع المخرج خلق لغة إخراجية خاصة ، يكون الممثل فيها اسما ، اسما هائما دون شك ، لكنه يبقى بحاجة لبقية عناصر النحو كى يكتسب المعنى ، وهذا مفهوم « المسرح الشامل » الذى يعنى المسرح فى أقصى درجات تطوره .

لكن الحقيقة هى أن المسرح لديه هذه القدرة الكامنة — والتي لا يعرفها سواه من أشكال التعبير الفنى — على تقديم وجهة نظر واحدة من خلال عديد من الرؤى المختلفة . إن المسرح قادر على أن يعرض عالما فى أبعاده المتعددة فى ذات الوقت . فى حين لا تزال السينما — رغم محاولاتها التى لا تتوقف كى تصبح مجسمة — قاصرة على مستوى واحد . والمسرح يستعيد قوته وكثافته حين يركز جهوده نحو إبداع ذلك الشيء المدهش : عالم من النقوش البارزة أو الحفر البارز .

فى المسرح تحدث ظاهرة مماثلة لتلك العملية فى التصوير الفوتوغرافى التى تستخدم فيها حزم من أشعة الليزر ، كى تحمل صور الموضوعات تبدو كأنها نقوش بارزة . فإذا نحن تلقينا انطباعا مقنعا بأن لحظة من لحظات الحياة قد تم افتتاحها بتمامها على المسرح ، فما ذلك الا لأن قوى مختلفة صادرة عن الجمهور والممثل معا قد تلاقت عند نقطة بعينها فى ذات الوقت .

وحين تلتقى جماعة من الناس للمرة الأولى ، يدهش المرء دهشة حقيقية للحواجر القائمة بينهم نتيجة اختلاف وجهات النظر ، وإذا نحن رحبنا بهذا الاختلاف على نحو إيجابى ، فإننا نتيج لوجهات النظر المتناقضة أن تزداد تحدا فى مواجهة بعضها البعض .

والعنصر الأساسى فى المسرحية هو الحوار ، وهو يتضمن توترا ، ويفترض وجود اثنين غير متفقين ، وهذا يعنى الصراع ، سافرا أو خفيا لا يهم ، وحين تصادم وجهتا نظر ، فكاتب المسرح مرغم على أن يعطى كلا منهما نفس الدرجة من القابلية للتصديق ، وإذا فشل فى أن يفعل هذا ، ضعف عمله ، فهو يجب أن يكون قادرا على استكشاف الرأين المتناقضين بنفس الدرجة من التفهم . وإذا كان كاتب المسرح ينعم بنعمة الكرم الذى لا ينتهى ، ولم يكن مسكونا بأفكاره الخاصة وحدها ، فسيمطينا الانطباع بأنه متوحد توحدا تاما بالجميع . تشيكوف على سبيل المثال .

فيما وراء ذلك ، إذا كان ثمة عشرون شخصية ، ينوى الكاتب أن يستثمر كلا منها بنفس الدرجة من قوة الإقناع ، حينذاك نقتررب من معجزة شكسبير . ولا شك عندى فى أن جهاز « الكمبيوتر » سيجد صعوبة بالغة حين يحاول أن يرمج كل وجهات النظر التى تحويها مسرحياته .

حين نواجه مثل هذا التدرج الوافر فى القيم ، وتلك الكثافة فى المادة

نستطيع أن نفهم — على نحو أفضل — المهمة التي تواجه المخرج ، ونستطيع أن نفهم كذلك أن من يقنع بأن يقدم وجهة نظر واحدة — باللغة ما بلغت قوتها — إنما يؤدي لإفقار العمل كله .

العكس تماما هو المطلوب ، فعلى المخرج أن يشجع ظهور كل التيارات المتعارضة الكامنة وراء النص ، ومن اليسير تماما إغراء الممثلين بأن يقدموا خيالاتهم الخاصة ، ونظرياتهم الخاصة والأفكار التي تستبد بهم ، وعلى المخرج أن يعرف ما الذى يشجع عليه وما الذى يقف بوجهه ، وعليه أن يساعد الممثل على أن يكون ذاته ، وعلى أن يمضى وراءها ، من أجل أن يقوم نوع من التفاهم يتجاوز الفكرة المحدودة عن الواقع لدى كل منهم .

وثمة قاعدة ذهبية : على الممثل ألا ينسى أبدا أن المسرحية أعظم منه ، وإذا ظن أن بوسعه أن يقيهما فى قبضته ، فستكون النتيجة اختراها لتصبح على قدمه . أما أن يحترم سر المسرحية — ومن ثم يحترم الشخصية التي يقوم بدورها — ويتق بأن هذا السر يبقى بعيدا عن متناول قبضته ، هنا سيدرك أن « مشاعره » إنما هى دليل خائن لأبعد الحدود ، وسيرى أن وجود مخرج متعاطف لكنه منضبط ، سيكون عوناً له على التمييز بين الحسد الذى يقود إلى الحقيقة ، والمشاعر التي تطلق نزوات النفس . وبالنسبة للممثلين فإن ما هو أكثر أهمية من نصيحة هاملت الشهيرة لهم ، ذلك المشهد الذى يهاجم فيه بضراوة فكرة أن الإنسان يمكنه التعبير عن أسرارهِ « مجرد وضع الأصابع على ضوابط النغم » كما لو كان آلة من آلات النفخ .

إن ثمة علاقة غريبة جدا بين ما هو فى كلمات النص من ناحية ، وبين ما يكمن وراءها من الناحية الأخرى . وأى شخص متخلف العقل يستطيع تلاوة الكلمات المكتوبة — لكن الكشف عما يحدث بين الكلمة والكلمة

التالية لها هو أمر يبلغ من الخفاء مبلغ أنك لا تستطيع أن تقطع — على وجه اليقين — بما هو صادر عن الممثل وما هو صادر عن المؤلف . وفى القرن التاسع عشر ، صدر أغلب التمثيل العظيم عن نصوص محدودة القيمة . وثمة أوصاف تملأ صفحات كاملة لتلك السلاسل من الانفعالات الثرية المتصارعة التى استطاعت بسارة برنار أن تنقلها لجمهورها فى تلك اللحظة التى انقضت بين دخول حجرة .مرضاها . وهتافها الصارخ باسمه : « أرمان » .

ويبدو أن السمة التى ميزت التمثيل فى القرن التاسع عشر هى ملء الدور بتلك التعبيرات بملاح الوجه المشحونة ، وبالحركات والإيماءات ذات التفاصيل الإنسانية وكلما زاد ضعف النص ووهنه زادت الفرصة المتاحة للفنان ليكسوه باللحم والدم .

أذكر أننى كنت أعمل مع « بول سكوفيلد » فى إعداد قام به « دهنيس كانان » لرواية جرلهام جرين « القوة والمجد » . وفى بداية التدريبات كان ثمة مشهد قصير ، لكنه بالغ الأهمية ، مكتوب على نحو سيئ — ولم نكن — بول وأنا — راضين عنه ، فقد كان مكتوبا على نحو تخطيطى كأنه المسودة الأولى للكتابة ، واقتضى الأمر عدة أسابيع حتى رضى الكاتب بأن يعيد كتابة المشهد .

وأخيرا حين قدم إلى سكوفيلد نص معدل إلى حد كبير ، طرحه جانباً ، فدهشت لأن سكوفيلد لم يكن يوماً متقلبا صاحب نزوات ثم استطعت أن أتفهيم منطقته ، فخلال الفترة التى أجرينا فيها التدريبات على النسخة الأولى للمشهد ، اكتشف عديدا من الدوافع الخفية أتاحت له أن يستكمل نقص النص بحياة داخلية ثرية . والآن أصبح على هذا التكوين أن ينضفر

أو يتجدد مع كلمات وإيقاعات جديدة ، لم يستطع اقتطاعها وغرسها في نمط جديد ، والحقيقة أن النسخة الجديدة من المشهد قالت أكثر لكنها عبّرت أقل . هكذا ظل سكوفيلد على المشهد القديم ، وأمام الجمهور كان الأداء رائعا فيه . وغالبا حين يصل الممثل أو المخرج إلى طريقة أخاذاة في أداء مشهد ما ، فإنك لا تستطيع أن تحدد ما إذا كان المقوم الرئيسى راجعا إلى إبداعه الخلاق ، أو أنه كان هناك دائما بانتظار أن يكتشفه أحد .

إن إعداد المشهد المسرحى ، والثياب والاضاءة وما إلى ذلك يجد مكانه الطبيعى بمجرد ما أن يخرج إلى الوجود شيء حقيقى خلال التدريبات . حينذاك فقط تستطيع أن تتحدث عن الموسيقى واللون والشكل التى نحن بحاجة إليها كى نزيد من هذا الشيء وكى نجعله ، أما إذا تم إعداد هذه العناصر بسرعة ، بمعنى أن مؤلف الموسيقى ومصمم المناظر قد بلورا أفكارهما قبل التدريب الأول ، فإن هذه الأشكال ستفرض نفسها فرضا ثقيلًا على الممثلين ، ويمكن ببساطة أن تخفق حدسهم الداخلى الحش ، وهم يبحثون عن أنماط أعمق للأداء .

وبعد عدة أسابيع من التدريبات ، لا يعود المخرج هو الشخص الذى كان . لقد ازداد غنى ورحابة نتيجة عمله مع الآخرين . والحقيقة أنه مهما كان الفهم الذى توصل إليه قبل بدء التدريبات ، فلا شك فى أنه الآن أصبح يرى النص بطريقة جديدة . من هنا فإن اتخاذ الخطوة الأساسية لتثبيت شكل المسرحية يجب أن يتأخر قدر الإمكان ، ولكن ليس إلى ليلة العرض الأولى . وكل مخرج لابد قد عرف هذه الخبرة : أثناء البروفة الأخيرة يبدو العرض متاسكا ، ولكن فى حضرة الجمهور يتفجر هذا التماسك . أو على العكس فإن عملا جيدا قد يجد سبيله للتماسك فى عرض عام ، ولكنه

بعد أن يجتاز اختبار النار في العرض أمام الجمهور ، يظل الخطر يتهدد ،  
ذلك لأن عليه — في كل ليلة — أن يجد شكله من جديد .  
وهى عملية دائرية : في البداية ، لدينا حقيقة دون شكل ، وفي النهاية ،  
حين تكتمل الدائرة قد تعود هذه الحقيقة ذاتها للظهور — وقد تمت السيطرة  
عليها ، وتحديد مسارها ، وتمثلها — داخل دائرة المشاركين المشتركين الذين  
ينقسمون — باختصار — إلى ممثلين ومتفرجين . إنما في هذه اللحظة فقط  
تصبح الحقيقة شيئا ملموسا نابضا بالحياة ، وينبثق المعنى الحقيقي  
للمسرحية .





## الفصل الثانى

### ناس على الطريق — رجعة للماضى ..

أعتقد أننا موجودون نلقى التأثيرات ، فنحن دائما نتأثر ، ثم — بدورنا — نؤثر فى الآخرين . ولهذا فإننى أعتقد أنه لاشئ أسوأ من أن يصبح الانسان « ماركة مسجلة » ، يتميز بتوقيع خاص ، ويعرف بين الناس بمصائص معينة ومحددة . يحدث للرسم أن يصبح معروفا بأسلوبه الخاص ، ثم يصبح هذا سجنه ، فهو لا يستطيع أن يتدق أعمال فنان آخر دون أن يفقد اعتباره ، هذا أمر يبدو بلا معنى فى مجال المسرح . نحن نعمل فى مجال يجب أن يبقى مفتوحا للتبادل الحر .

### جوردون كريج

#### لقاء فى سنة ١٩٥٦

سوف تسمعه يفتى : « ك .. ك .. ك — كاتى .. فى .. فى .. حظيرة البقر .. » ، ثم بصمت ، ويفكر لحظة ، قبل أن يقول كلمته الأخيرة : « كل هذا كلام فارغ ... » بهذه الكلمة كان يعبر عن دهشته الدائمة لكل مظاهر الاختلال فى العالم ، واستمتاعه بها فى ذات الوقت .

هو شخص عابث فى الرابعة والتجانبين ، له بشرة طفل ، وشعر أبيض منسدل ، تميل رأسه ميلا خفيفا إلى ناحية ، شأن الأصم ، وحول رقبة

لفاع جميل ، كان يعيش في غرفة نوم ضيقة بأحد البنسيونات العائلية الصغيرة في جنوب فرنسا ، في هذه الغرفة كانت الحركة مستحيلة تقريبا ، فثمة مائدة تلتصق بالسريـر ، تُبـت إلى جوارها رف يحمل حزما مطاطية من جميع الأحجام ، يقتنيها كما تقتني الحيوانات النادرة ، تحته صف من أدوات الحفر على الخشب والمعدن ، وعلى المائدة عدسة مكبرة ، وبعض أعمال من مسرح الفارس الفيكتوري من نوع « اثنان في الصباح » و « دادي المعبود » ، وملقعة ، وكيس من حبوب الخردل المقوية ، وعلى الأرض أكداش من الكتب والمجلات ، وفي الدولاب صفوف مرتبة من رزم الخطابات ، على كل رزمة عنوان : « إلى ديوس .. » ، « إلى ستانسلافسكى » « إلى ايزادورادنكان » ، وعلى الجدران ، بادئة من رأس السريـر ، من المرأة ، من كل مسمار ولولب ، لفافات من قصاصات الصحف ، تحمل تعليقات لازعة مكتوبة بقلم أحمر جلي واضح : « كلام فارغ ! .. » ، « هراء ! .. » ، وفي أحيان نادرة : « آه .. أخيرا ! »

كان جوردون كريج رجلين في رجل : أحدهما الممثل ، وأنت تستطيع أن ترى هذا في قبعاته ذوات الحواف العريضة ، وفي « البرنس » العري الذي كان يطرحه حول جسده كالعباءة . ثم هو عريق الأصل في المسرح : « أمه ايلين تيرى » وابن عمه « جون جيلجود » ، وقد لعب — وهو شاب صغير — دوراً مع « هنرى ايرفنج » ، وهى تجربة لم ينسها أبداً ، كانت عيناه تتألقان ، ويثب واقفا على قدميه ، مستثارا ، يصف — في أداء صامت مفعم بالحياة — كيف كان ايرفنج يعقد رباط حذائه في مسرحية « الأجراس » ، وكيف كان يطوح بساقيه في الهواء وهو يرقب عدوه المسوق إلى المقصلة في مسرحية « بريدليون .. »

وعلى تناقض تام . يقف جوردون كريج الثانى : الرجل الذى كتب :  
إن الممثلين يجب إزاحتهم ، وابدأهم بالدمى ، والذى قال بأنه لم تعد هناك  
ضرورة لتصميم المناظر ، تكفى الستائر القابلة للطي ، كان كريج يجب  
مسرح إيرفينج — بغاباته المرسومة وصفالحة التى تحدث صوت الرعد ،  
وميلودراماته الساذجة — لكنه كان يحلم بمسرح آخر ، مسرح تتناغم فيه  
كل العناصر ، ويصبح الفن فيه ديناً وعقيدة . وقد تلاشت فكرة الفن للفن  
من هذا العالم ، واليوم تجد الفنان الخليل غالباً ما يكون شخصاً ناجحاً  
وثرى ، وقد يكون من الصعب عليه أن يتذكر أنه حتى عهد قريب ، كان  
الفنانون يعتبرون مخلوقات من نوع خاص ، وفهم بعيد كل البعد عن  
الحياة .

وقبل حوالى نصف القرن ، توقف كريج عن التمثيل كى يصمم ويخرج  
عددا ضخماً من العروض ، كان هدفها البسيط خلق الجمال على المسرح .  
هذه العروض لم يشهدها سوى حفنة من الناس ، لكن ما أبرزها ، وأكد  
أهميتها تلك النظريات والرسوم التى كان ينشرها فى ذات الوقت ، فانتشر  
تأثيرها عبر العالم وامتد إلى كل مسرح له أقل دعوى بأنه يقدم أعمالاً  
جادة .. واليوم أصبح اسمه نسيا منسيا فى أماكن كثيرة ، لكن العاملين  
بالإنتاج والتصميم لا يزالون متمسكين بأفكاره . فى « مسرح الفن »  
بوسكو — حيث صمم « هاملت » — لا يزالون يذكرونه ، وعمال  
المسرح القدامى يتحدثون عنه بما يشبه التقديس والرهبة ، ونماذجه محفوظة  
بناية فى متحف المسرح .

وقبل الحرب العالمية الأولى كان كريج قد انتهى من تصميم آخر عروضه ،  
فانسحب إلى إيطاليا حيث أصدر مجلة اسمها « القناع » (The  
Masque) وراح يطلق النار على كل ما يعتبره غليظاً وزائفاً ، وبنى لنفسه

نموذجا ، ثم راح يجرب نظاما جديدا لتصميم المناظر يعتمد على الستائر والأضواء . كان مفتونا — افتنانا كاملا — بنقاء الستائر ، وبالجمال الشكلي الذى توفره المعادلات التى تصدر عنها ، ورغم العروض الكثيرة التى قدمت إليه لم يرجع أبدا للعمل فى مسرح حى .

وتردد قول خبيث بأنه لم يشأ أن يشهد أفكاره غير العملية تتعرض للامتحان . لكن هذا غير صحيح ، إن كريج لم يعد إلى المسرح لأنه رفض أن يعقد مصالحة مع الممارسة . لم يكن ينشد أقل من الكمال ، ولما لم يجد سبيلا لتحقيقه فى المسرح التجارى ، راح يبحث عنه فى نفسه .

وهو الآن فى حجرته الصغيرة تلك ، شأنه فى حجرات مماثلة طول السنين ، فى فلورنسة وفى رابالو ، وفى باريس ، تمضى حياته منطوية فى ذاتها ، كان يدرس ، ويكتب ويرسم ، ويلتزم قوائم باعة الكتب ، ويجمع مسرحيات فارس غامضة من العصر الفيكتورى ، ويضمها فى أغلفة ذات جمال غريب يصممها بنفسه ، ويكتب مسرحية عنوانها « دراما للمغفلين » فى ٣٦٥ مشهدا للعرائس ، قام بتصميم المناظر والثياب لها ، إلى جانب رسوم خلاصة بالألوان بدائية متوهجة ، ورسوم عملية نظيفة توضح كيفية بناء المنظر المسرحى ، وكيفية إدخال خيوط العرائس وإخراجها عبر الأبواب ، وكان يعيد النظر والمراجعة دائما ، يمد يده فيلتقط مشهدا من أحد الصناديق على الأرض ليغير كلمة هنا وفاصلة هناك ، حتى تصبح أقرب ما يكون للاكتمال . قد لا تقرأ أبدا ، وقد لا توضع على المسرح أبدا ، لكنها مكتملة .

وقد ظل كريج زما طويلا موضع تجاهل فى بلده نفسها ، لكنه لم يمتلئ أبدا بالمرارة ، صحيح أنه كان يبدو حزينا بعض الأيام ، ومرهقا وعجوزا ، وكان فقيرا بالغ الفقر على الدوام . ثم يتلع بلء ملعقة من حبوب خردله

المقوى ، وفجأة تدب فيه حيويته الهائلة : قد يكون زائرا جديدا ، وقد يكون اللون الذى اتخذه الضوء ، وقد تكون ذكرى معركة ، وقد يكون مذاق النبيذ ، فاذا هو فوق قمة الدنيا من جديد : « هذا المسرح لغو وهراء .. لكنه أفضل من الكنيسة على أى حال .. » ، وفى اللحظة التالية تجده يحلم باخراج جديد « للعاصفة » أو « ماكبت » ، ويبدأ بتسجيل بعض الملاحظات وربما رسم أو اثنين .

يقال أن الذهب المخبوء فى البنوك هو أساس رخاء الأمة ، ويقال أن القس المنصرف إلى الشعلة المخبوءة هو ما يبقى الدين حيا ، وفى المسرح حكماء قليلون ، دافعوا عن مثلهم بحرارة ، لهذا يجب أن يلقى جوردون كريج منا كل تكريم وإعزاز .

« ارتباط » جوليان بيك :

.....

إن عرض جوليان بيك وجوديث مالينا لنص جاك جيلير « الارتباط » فى نيويورك عرض خللاب لأنه يمثل أحد الطرق الواضحة المفتوحة أمام مسرحنا . وإننى أعتقد أننا نوافق جميعا على أن كل أشكال المسرح تواجه أزمة عميقة . فمن المتهم ؟ أهو لا مبالاة الجمهور أم أنه بسبب الأشكال الخاطئة لدور العرض المسرحى ، أم هو التأثير التجارى لمتهدى العروض ، أم هو افتقار المؤلفين للجسارة ، أم أن العالم قد خلا فجأة من الموهبة والشعر ، أم أن عصر المديرين والفنيين هو فى جوهره عصر غير مسرحى ؟ ، وهل يكمن الحل فى الغناء والرقص ، أم أننا يمكن أن نلقاه فى شكل جديد من أشكال « الطبيعية » ؟ كل ما نعرفه هو أن الأشكال التى كانت محترمة عبر الأزمان قد ذوت ثم ماتت ، ونحن ننتظر .

ونحن نعرف أن الموجة الفنية الأولى بعد الحرب كانت محاولة مبتذلة لإعادة تأكيد القيم الثقافية لواقع ما قبل ١٩٤٠ ، أعقبتها موجة من « طرح كل شيء للتساؤل » كما يقول الفرنسيون . وكانت الثورة في المسرح الانجليزى — مثل الحركة المشابهة في السينما الفرنسية — تقوم على خليط من القصة والتصميم والتكنيك والإيقاع والستائر المناسبة والحركات المؤثرة والمشاهد الكبيرة وتعتقد الأحداث وصولا للدرا . كل هذا أصبح — في وقت واحد — محط التساؤل ، شأنه شأن الأسرة المالكة والبطولات والسياسة والأخلاق جميعا . وإن شئنا الحديث التكنيكى قلنا إن هذا التغير العنيف كان أبعد ما يكون عن « الكذب » .

الكذب ؟ وما الكذب ؟ طيب . لنقل ان كل تلك التفاهات الخالية من المعنى رغم أنها تبدو ذات رنين عال ، والتي تعلمناها في المدارس ، إنما هى أكاذيب ، على نحو أو آخر ، ولكن أيضا فإن كل ما قاله لنا الممثلون الكبار حين دخلنا إلى المسرح ، كان كذبا من نوع آخر . فلماذا — في نهاية الأمر — يجب أن يهبط الستار في لحظة « قوية » ؟ ولماذا يجب أن يُبرز ويُؤكد السطر الجيد من النص ؟ ولماذا يجب السعى إلى إيجاد ضحكة ؟ ولماذا يجب أن نتكلم « جهرا » ؟ في مواجهة المعايير اليومية والعادية للحس العام وللحقيقة ، تبدو كل أشكال البلاغة « أكاذيب » ، وما اعتبر يوما أنه اللغة يبدو الآن مفتقدا للحياة عاجزا عن التعبير عما يدور بالفعل داخل الإنسان ، وما اعتبر يوما حبكة يبدو الآن لا حبكة فيه على الإطلاق ، وما اعتبر يوما أنه « الشخصية » يبدو الآن مجرد مجموعة نمطية من الأفعنة . تستطيع أن تتوجه بالشكر للسينما والتليفزيون لتصعيد هذه العملية . فقد انحطت السينما لأنها فعلت ما فعلته امبراطوريات عظمى كثيرة من قبل : جمدت في مكانها ، وظلت تعيد طقوسها — حرفيا — المرة بعد المرة ، لكن

الزمن كان قد انقضى ، وخلت هذه الطقوس من أى معنى . ووصل التلفزيون فى ذات اللحظة التى كانت السينما تعيد تقديم كليشياتها الدرامية للمرة الأولى بعد المليون التاسع . فهذا يعرض أفلام السينما القديمة ، ومسرحيات رثة تشابه الأفلام ، وهكذا أتاح للمشاهدين أن يحكموا عليها ويقوموا بطريقة مختلفة تماما ، فى دار السينما يؤدى الاظلام والشاشة المتسعة والموسيقى المرتفعة والبسط الناعمة إلى زيادة لا شك فيها فى القدرة على استواء التفرج ، أما أمام التلفزيون تتعري الكليشيات ، والمتفرج كائن مستقل ، يتمشى فى حجرته الخاصة ، ولم يدفع شيئا ( مما يجعل من السهل عليه أن يوقف ما يرى ) ، وهو يستطيع أن يعبر عن سخطه بأعلى صوته دون أن يطلب منه أحد أن يسكت . زد على هذا أنه مطالب بأن يصدر حكما ، وأن يصدره بسرعة . فما أن يدير مفتاح التشغيل حتى يتحتم عليه أن يحكم بأن الوجه الذى يطالعه : ( أ ) هل هو ممثل أم شخص « حقيقى » ؟ ( ب ) هل هو لطيف محب أم ليس كذلك ، أحسن هو أم ردىء ، ما الطبقة التى ينتمى إليها واطاره العام .. الخ ( ج ) حين يكون المشهد الذى يطالعه روائيا ، فعليه أن يستدعى تجربته بالكليشيات الدرامية كى يحدد الجزء الذى فاتته من الحكاية ( فهو لا يستطيع أن يبقى ليرى البرنامج مرة أخرى ، كما اعتاد أن يفعل فى دور السينما ) ، ومن أقل إشارة أو إيماءة عليه أن يحدد من هو الوجد الشرير ، ومن هى المرأة الزانية .. وهكذا ، وتبقى الحقيقة الأساسية هنا هى أنه قد تعلم — من الضرورة — أن يراقب وأن يحكم بنفسه ولنفسه .

من هنا يدخل بريخت (إننى أعجب بكثير من أعمال بريخت ، لكن هناك أعمالا أخرى اختلف معه حولها اختلافا تاما ) ، وأعتقد أن معظم ما كان يقوله بريخت حول طبيعة الوهم إنما يسرى على السينما ، ولا يسرى

على المسرح إلا مع تحفظات عديدة. فقد زعم بريخت أن المتفرجين يستسلمون — في حالة من الغشية المفرطة الشبيهة بالخلم — أمام الوهم . وإننى أعتقد أن هذه الحالة من الاستسلام شبه المخدر إنما تحدث بين المتفرج والشاشة في ذروة الفيلم .. وكلنا قد عرف تجربة أن يتأثر تأثرا شديدا بفيلم ما ، ليحس بعد ذلك بالخجل والخدعة .

وإننى أعتقد أن السينما الجديدة تفجر — دون وعى — تلك الحالة الجديدة من الاستقلال عند المتفرج ، التى جلبها التلفزيون معه ، وذلك بأن توجه نحو المشاهد القادر على أن يحكم على الصورة ، وأشير هنا إلى فيلم « هروشيما .. حبيبي » كمثال ممتاز لهذا التوجه . لم تعد الكاميرا عينا بعد ، وهى لا تقودنا في طريق التعرف على الحقيقة الجغرافية لهروشيما ، على نحو ما فعل ذلك المشهد الشهير في بداية « لمسة إنسانية » (La Bête Humaine) الذى امتصنا من مقاعدنا ليلقى بنا إلى محطة سكة حديدية فرنسية . إن الكاميرا في « هروشيما .. » تقدم لنا وثائق متتابعة ، تضعنا وجها لوجه مع الحقيقة التاريخية — ذات العمق الممتد — والانسانية والعاطفية لهروشيما ، على نحو لا يجعلها تؤثر فينا إلا عن طريق إعمال أحكامنا الموضوعية فيها . إننا نراها كما هى ، وعيوننا مفتوحة على اتساعها .

وهذا — لدهشتى البالغة — ما يقودنى مباشرة إلى عرض « الارتباط » . حين تمضى إلى هذا العرض في نيويورك ، فأنت واع كل الوعى — وأنت تدلف إلى المبنى — بكل صور الرقص والإنكار التى ستلقاها هذا المساء : لا برواز مسرحيا ( يعنى لا وهم ؟ فلنقل : نعم بقدر ما يتم تهينة الخشبة من حيث هى حجرة قدرة ، لكن الأمر لا يشبه مشهدا مسرحيا قدر ما إن الخشبة يمكن أن تكون امتدادا لحجرتها بالذات ) ، ولا كتابة نص

مسرحى تقليدى ، فلا عرض أو تطور أو حكاية أو تجسيد شخصيات أو بناء ، وفوق هذا كله : لا إيقاع للعمل . تلك الحيلة الباهرة لفن المسرح — الآلة الواحد الذى نعبده جميعا ، سواء فى العروض الموسيقية ، أو الميلودرامات ، أو الكلاسيكيات — تلك الخاصية الساحرة التى ندعوها الإيقاع أو توافق الخطوط ، قد تم التطويع بها من النافذة . مع هذه المجموعة من القيم السالبة ، يبدو أن ليلتك ستكون مضجرة قدر ما تبدو الحياة مضجرة لذلك الشاب الصغير الراغب عن الحياة ، الواهب نفسه للدين ، وهو قاعد على ضفاف نهر الجالنج . إن ثابرت ستحصل على مكافأتك : من الصفر إلى اللا متناهى .

كيف يتم هذا ؟ لنقل إن العملية العقلية هى هذه على وجه التقريب : أنت فى البداية لا تستطيع أن تصدق أن ردة الفعل تجاه « أكاذيب المسرح » يمكن أن تكون شاملة . وبعد كل شيء ، فعند « بيتتر » و « ويسكر » و « ديلاى » ثمة حيل جديدة تحمل عمل القديمة ، حتى إن بدت فى لحظتها أقرب إلى « الحقيقة .. » . فى « جنور » مثلا نحن نعرف أن عملية النزف هذه لن تمضى بغير توقف ، لأننا نستشعر وجودا دراميا له هدف . وفى « مذاق الشهد » نعرف أن الحوار سيتوقف عند النقطة التى تنبئ غريزة « شيلا ديلاى » صاحبها بأنه قد اكتمل ، أما فى « الارتباط » فإن الإيقاع هو إيقاع الحياة ذاته : يدخل رجل — لغير ما سبب — بمزامفون ( آه .. هناك سبب ، إنه يريد أن يوصله بتيار الضوء ) ، وهو يريد ( واضح أنه لا يقول لنا هذا ) أن يدير اسطوانة ، ولأنها اسطوانة ذات ثلاثة وثلاثين لفة ، فيجب أن تنتظر انتهاءها بعد ربع الساعة أو أكثر . فى البداية فإن اتجاهنا — كجمهور — تعقده توقعاتنا ، فنحن لا نستطيع بالفعل أن نتذوق اللحظة ( فستمتع بسماع الاسطوانة لقيمتها فى ذاتها كما نفعل فى بيوتنا ) ،

ذلك أن سنوات من التقاليد المسرحية قد حددت لإيقاعا مختلفا : وضع الرجل اسطوانة ، فأضيفت نقطة إلى الحكاية ، وماذا بعد ؟ ( مما يثير الدهشة إننا لا نستطيع الاستمتاع بالاسطوانة كما يحدث في البيت لأننا قد دفعنا ثمن مقاعدنا هنا ) ، لذلك نبقى جالسين بانتظار ما سيحدث — على نحو يبدو طبيعيا تماما — فيقطع استمرار الاسطوانة ، ويتيح لنا أن نواصل مع ... مع أى شيء ؟ هذه هى المسألة .

ذلك أنه في « الارتباط » ليس ثمة شيء تمضى معه ، ونحن حين نجلس هناك مرتبكين ، متحيرين ، مستشارين ، ضجرين ، فجأة : نضع أنفسنا موضع التساؤل : لماذا نرتبك ونستثار ونضجر ؟ لأننا لم نعد نلقم بالملقعة لأنه لا أحد يقول لنا نحو أى شيء ننظر ، لأن اتجاهاتنا الانفعالية وقدرتنا على الحكم لم تنبأ لنا ، لأننا مستقلون ، راشدون ، أحرار . ثم فجأة نتيقن مما هو أمامنا بالفعل . و « الارتباط » تدور — كما قد يكون سبق لى القول — حول مدمنى المخدرات ، ونحن نرى حجرة مليقة بأولئك المدمنين في انتظار المخدر ، وهم يمضون وقتهم في لعب الجاز ، وقد يتبادلون الحديث أحيانا ، لكنهم يقضون أغلب وقتهم قاعدين . أما الممثلون الذين يصورون هذه الشخصيات فقد أغرقوا أنفسهم في حالة شاملة ، تتجاوز المنهج ، من الطبيعية المشبعة ، حتى أصبحوا لا يمثلون ، بل يكونون . من هنا يدرك المرء أن هذين المحككين : الاهتمام والضجر ، لا يصلحان نقدا ملائما للمسرحية ، إنما هو نقد لنا نحن .

هل نحن قادرون على أن ننظر إلى « أناس لا نعرفهم ، لهم طريقة حياة مختلفة عن طريقتنا ، باهتمام ؟ إن خشية المسرح تقدم لنا هذا الاطراء الرائع : أنها تعاملنا جميعا باعتبارنا فنانين ، باعتبارنا شهودا مستقلين ومبدعين . والأمسية ممتعة قدر ما نختار نحن أن نجعلها كذلك ، إن الأمر يبدو كما لو أنه

قد تم اصطحابنا ، بالفعل ، إلى حجرة خاصة بغثة مدمنى المخدرات . يمكن أن نكون مثل رامبو : نغزل خيالاتنا الخاصة على أنوالهم ، ويمكن أن نراقب — كما يراقب الرسام والمصور الفوتوغرافى — الجمال غير العادى الذى يتبدى فى أجسامهم المسترخية على المقاعد ، أو يمكن أن نربط بين مسلكتهم وبين أفكارنا الطبية أو السيكولوجية أو السياسية . أما إذا نحن اكتفينا بأن نهز أكتافنا فى مواجهة تلك الحفنة من الكائنات الإنسانية الرثة ، الغريبة ، التعسة ، فليس صعباً أن نكتشف أن الخطأ فى جانبنا نحن . وبعد كل شيء فإن مسرحية « الارتباط » ، رغم أنها « معادية » من حيث تقاليد خشبة المسرح ، إلا أنها إيجابية بامتياز ، لأنها تفترض أن الانسان لا يزال عميق الاهتمام بالانسان .

وكما سبق أن قلت ، إننا نستجيب ضد الأكاذيب « باسم الحقيقة » ، لكن ما نفعله فى النهاية هو أن نضع تقاليد أكثر حداثة محل تلك التى عفى عليها الزمن ، وطالما ظلت أكثر حداثة ستبدو أقرب للحقيقة . الآن يمكن القول بأن « الارتباط » حقيقة على نحو مطلق . ويقى أن هناك شيئاً ما يحدث بالفعل فى « الارتباط » : يأتى الرجل حامل المخدر ، وفى الفصل الثانى يعطى كلاً جرعته ، فتندفع إحدى الشخصيات إلى العنف . وهذا شكل من أشكال الحبكة . بنفس القدر ، فإن اختيار الموضوع ذاته اختيار غريب ، مسرحى ، رومانسى . وخلال عشرين سنة ، ربما بدت مسرحية « الارتباط » مثقلة بالحبكة والتخطيط ، حينذاك ، ربما نكون قادرين على مراقبة شخص عادى فى حالة عادية ، بنفس القدر من الاهتمام . ربما ..

ولنلاحظ — عابرين — أن هذا عرض بريختى ، بمعنى واحد محدد : اننا ننظر ، ونقيم الروابط بين ما نرى وبين معتقداتنا ، ثم تصدر الحكم . لاحظ كذلك تلك النتيجة المثيرة : ان صورة الخشبة لون من الوهم ، انها حجرة

يحاول فيها الممثلون انتحال شخصيات أناس حقيقيين ، انه التطور النهائى  
للمسرح الطبيعى الخالص ، رغم ذلك فانا نبقى « مبعدين » طوال  
الأمسية . فى الحقيقة كان ثمة عدد قليل من الشعارات الريحيتية ، مرفوعة  
كى تساعدنا على أن نتبين اتجاهنا الانفعالى ، وبعدها ، قد نقع مرة أخرى  
فى قبضة الوهم .

وقد أثبت لى عرض « الارتباط » أن تطور تقليد الطبيعية سيكون باتجاه  
مزيد من التركيز على الشخص أو على الناس ، وقدرة متزايدة على الاحتفاظ  
باهتمامنا بمثل تلك الحيل المسرحية ، قدر ما كانت تفعل الحكاية والحوار ،  
واعتقد أنه ثبت أن أمامنا مسرحا طبيعيا بامتياز ، فيه يمكن أن يوجد  
السلوك الخالص لذاته ، كما توجد الحركة الخالصة فى الباليه ، واللغة الخالصة  
فى الخطابة ... الخ .

والفيلم الذى انتهت منه لتوى « موديراتوكانتابل » تجربة فى هذا  
الصدد ، فهو محاولة لرواية حكاية باستخدام الحد الأدنى من الوسائل  
الروائية ، والاعتماد على استخدام قدرات الممثلين على « التشخيص » من  
حيث هو أداة فنية . بعبارة أخرى ، لم توجه تعليمات للممثلين حول  
جوانب الشخصية التى يمكن أن تكون مفيدة للرواية ، لكنهم أغرقوا  
أنفسهم فى الشخصيات وتشبعوا بها ، عن طريق إجراء التدريبات على  
مشاهد لن يحتويها الفيلم . أصبح الممثلون أناسا آخرين يقوم بينهم علاقات  
روائية ، من تلك اللحظة راقينا نحن — وسجلت الكاميرا — سلوكهم .  
والاهتمام — إذا كان ثمة اهتمام — فى عين المتفرج . وكانت التجربة هى أن  
الحبكة الكلية والعرض والقص إنما توجد كلها فى تفاصيل السلوك التى علينا  
أن نجدها ونقيمها لأنفسنا . كما نفعل فى الحياة .

ها أنت ترى أن الموضوع واسع الأرجاء ، وأنتى أود أن أنصرف عن الحديث عن « الارتباط » ، وأعتقد أن مستقبل المسرح يجب أن يكون فى تجاوزه لسطح الحقيقة ، وأعتقد أن عرض « الارتباط » يكشف عن أن الطبيعية يمكن أن تتعمق حتى أنها لتستطيع — عن طريق قوة الأداء ( فأنا متأكد أن « الارتباط » ليست شيئا حين توضع على الورق ) — أن تتجاوز مظاهرها البادية . من هنا فهى تقف جنبا لجنب كل مدرسة الرواية الفرنسية الجديدة — روب جرييه ومارجريت دورا وناتالى ساروت — التى تنكر التحليل ، وتكفى بأن تضع الحقائق العينية : الموضوعات أو الحوارات أو العلاقات أو السلوك ، أمام عينيك ، دون تعليق أو تفسير .

لكن ثمة وسائل أخرى لتجاوز المظاهر البادية . ولأنتى مهم فى بحثى فى المسرح بالسؤال : لماذا يتجاهل مسرح اليوم — فى بحثه عن أشكال شعبية أو جماهيرية — حقيقة أن الشكل الأكثر شعبية من الرسم فى العالم كله اليوم أصبح هو الشكل التجريدى ؟ ولماذا استطاع رجل مثل بيكاسو أن يمشد فى « جاليرى تيت » كل ألوان البشر ، الذين لا يفكرون فى الاتجاه نحو « الأكاديمية الملكية » ؟ لماذا تبدو تجريداته حقيقية ، ولماذا يحس الناس أنه يتعامل مع موضوعات عيانية ، نابضة بالحياة ؟ نحن نعرف أن المسرح متخلف عن بقية الفنون ، لأن حاجته الدائمة إلى النجاح العاجل تقيده إلى أكثر جمهوره بطئا وتغلغا ، ولكن : أليس ثمة شيء من الثورة التى تحفقت فى فن الرسم — قبل خمسين عاما — يمكن أن يقيدنا فى أزمتنا الراهنة ؟ هل نعرف أين نقف من حيث العلاقة بما هو حقيقى وما هو غير حقيقى : وجه الحياة وتياراتها الخفية ، المجرد والعيانى ، الحكاية والطقس ؟ وما هى « حقائق » اليوم ؟ هل هى عيانية — مثل الأجور أو ساعات العمل — أم مجردة — مثل العنف والوحدة ؟ وهل نحن متأكدون — فى

حياة القرن العشرين التى نحيها — من أن التجريدات الكبرى : السرعة — التوتر — البضاء — الهوس — الطاقة — القسوة ، لا تؤثر مباشرة فى الحياة التى نحيها أكثر من تلك التى نسميها « عيانية » ؟ ألا يجب علينا أن نربط بين هذا كله وبين الممثل وطقس التمثيل من أجل أن نجد نمط المسرح الذى نريد ؟

سام بيكيت السعيد :

أردت أن اكتب عن مسرحية « بيكيت » الأخيرة « الأهم السعيدة » لأننى شهدتها أخيرا ، فامتألت حمية وإثارة ، قدر ما صدمنى لا مهالة نيويورك بها . فى الوقت نفسه ذهبت لأشاهد فيلم « الين رسنيه » العام الماضى فى مارينباد ، ثم قرأت ما كتبه روب جرييه دفاعا عن نص فيلمه ، ووجدت أننى كلما ازداد تفكيرا فى بيكيت ، وجدت نفسى أريد أن أتحدث عن « مارينباد » .. وبدا لى أن الرابطة بين بيكيت ومارينباد هى أن الاثنين يحاولان التعبير العياني عما يبدو — للوهلة الأولى — تجريدات ثقافية . واهتمامى الأول هو أن نبليغ فى المسرح إمكانية التعبير الطقسي عن القوى الدافعة الحقيقية فى عصرنا ، والتى لم يتكشف أى منها ، فيما أعتقد — فى حكايات أو تشخيص الناس والموقف فى تلك المسرحيات التى تسمى واقعية .

معجزة مسرحية بيكيت هى موضوعيتها ، وبيكيت — فى أفضل أحواله — يبدو قادرا على أن يقدم صورة تنتمى لخشب المسرح ، وعلاقات تنتمى لها ، وأداة تنتمى لها كذلك ، كلها صادرة عن تجربته الكثيفة الحادة ، فى ومضة تدب فيها الحياة ، فتوجد ، وتقف هنالك مكتملة فى

ذاتها ، لا تفصح ، ولا تملئ ، رمزية دون رمزية ، ذلك أن رموز بيكيت قوية لأننا لا نستطيع الإمساك بها تماما ، فهي بعيدة كل البعد عن أن تكون مثل المعالم المتشابهة على الطريق ، أو مثل الكتاب المدرسى ، أو مثل تخطيطات الخرائط والرسوم . أنها — ببساطة — إبداعات أدبية .

منذ سنوات مضت ، أخرجت مسرحية سارتر « جلسة سرية » ، واليوم لا أستطيع أن أتذكر سطرا من سطور حوارها ، ولا شيئا من فلسفتها . لكن الصورة المركزية في المسرحية : الجحيم الذى يتمثل فى شخص ثلاثة أغلقت عليهم حجرة فى فندق إلى الأبد ، لا تزال حية فى ذاكرتى . إنها ثمرة — لا لذكاء سارتر ، شأن بقية مسرحياته ، ولكن لشيء آخر : فى ومضة مبدعة وجد المؤلف مشهدا ينتمى لخشبة المسرح ، وقد دخل هذا المشهد — فيما أظن — الاطار المرجعى لجيلنا كله ، وبالنسبة لكل من شهد المسرحية ، فلعل كلمة « الجحيم » أن تستدعى لذاكرته هذه الحجرة المغلقة أكثر مما تستدعى النار والزبانية وأدواتهم .

قبل أن يولد « أوديب » و « هاملت » فى عقل صاحبيهما ، لا بد أن كل الخصائص التى تعكسها هاتان الشخصيتان كانت موجودة — على نحو سديمى غير محدد — فى تيارات الخبرة الانسانية ، ثم حدث فعل ميلاد قوى ، فظهرت تلك الشخصيات تمنح الشكل والجوهر لتلك التجريدات وأصبح هاملت موجودا نستطيع أن نشير إليه . وفجأة أصبح جيمى بورتو « أول شاب غاضب » موجودا ، لا نستطيع أن نلقى به خارجا . فى لحظة بينهما وجد أقليم « البروفنس » فى أعمال فان جوخ ، لا مفر ، تماما كما وجدت صحارى سلفادور دالى .

وهل نستطيع أن نضع تعريفا للعمل الفنى سوى أنه ذلك الذى يأتى

« بشيء » جديد إلى هذا العالم ، شيء قد نخبه أو نمتقه ، لكنه يظل موجودا على نحو مزعج ، ويصبح — للأفضل أو للأسوأ — جزءا من مجالنا المرجعي ؟ إذا كان الأمر كذلك ، فهذا ما يرجع بنا إلى بيكيت ، إن هذا ما فعله تماما بهذين المتشردين تحت الشجرة ، ووجد العالم كله شيئا غائما يتحول إلى شيء ملموس في هذه الصورة العابثة المربعة ، كذلك الأمر في هذين الأبوين القابعين في صناديق القمامة .

والآن يفعلها مرة أخرى : امرأة وحيدة في منتصف الحشبة . تقف — حتى صُدرها ( الوافر ) — وراء تلة من الأرض ، إلى جانبها حقيقة ضخمة ، تستخرج منها كل الأشياء الصغيرة التي هي بحاجة إليها ، حتى البندقية . والشمس ساطعة . وهي .. أين ؟ في نوع من الأرض الحرام ؟ بعد إلقاء القبلة ؟ لا ندري . وفي مكان ما من منطقة خلفية ملتبسة بحال زوجها يجارس لونا من ألوان الوجود . في أحيان قليلة ينشق من هذا المكان ، فنراه يدب على أربع ، ونراه مرة واحدة في قبعة عالية ، وسترة ذات ذيل ، لكنه يقضى معظم الوقت متعبا بهمهم ، أو يصدر صوصوات صغيرة حادة . ناقوس يقرع : أنه الصباح ، ناقوس يقرع : أنه المساء ، تبتسم السيدة ، أن الزمن — فيما نتخيل — لا يمضى ، وكل يوم هو يوم سعيد . ومع الفصل الأخير ، ترتفع هذه التلة حتى عنقها ، فتغلل ذراعها ، وتبقى رأسها حرة ، وتظل كما هي ، ممتلئة ومرحة . هل بداخلها شيء حميم يقول لها : إن الأمور لن تتطور للأحسن ؟ نعم . في ثوان قليلة تقبض عليها على نحو يثير الإعجاب ، وسرعان ما تزول . زوجها يدب للمرة الأخيرة ، ويشب متطلعا بلهفة : نحو وجهها ؟ نحو البندقية التي لا تبعد سوى بوصات قليلة ؟ لسنا ندري .

ماذا يعنى هذا كله ؟ إذا كان لى أن أحاول تقديم تفسير فيجب أن أبادر إلى القول بأنه لن يكون التفسير . فإعجابى بهذه المسرحية راجع لأنها ليست بحثاً أو رسالة جامعية ، ومن ثم فأى تفسير لن يعلو أن يكون نظرة جريئة إلى الكل . ومن المؤكد أنها مسرحية عن الانسان الذى يطوح بحياته بعيداً ، هى مسرحية عن الامكانيات الضائعة ، هى ترينا — على نحو كوميدى وعلى نحو تراجيدى معا — الانسان ضامراً ومشلولاً ، ثلاثة أرباعه لا جدوى منها ، ثلاثة أرباعه قد ماتت . لكن المفارقة أنها ترينا إياه وهو لا يعى سوى أنه معطوط ، لأنه لا يزال على قيد الحياة . هى صورة لنا نحن أنفسنا . ونحن نكشر عن أسناننا دائماً ، ليس كما فعل « ياجلياسى » مرة كى يدارى قلبه الكبير ، ولكن لأن أحداً لم يقل لنا أن قلوبنا قد كفت عن الخفقان منذ زمن بعيد .

هذا موضوع مقلق بما فيه الكفاية ، وهو حقيقى ونابض بالحياة بالنسبة لأى جمهور اليوم ، وفى نيويورك — التى رفضت المسرحية — أكثر من أى مكان آخر ، ولا أدرى كيف كان يمكن التعبير عن مثل هذا الموضوع بطرائق أكثر « واقعية » . هى صرخة يأس ، لكنها تتضمن — فى ذات الوقت — شيئاً إيجابياً جداً ، أكثر إيجابية مما قدم بيكيت فى أى من أعماله . أنها فردوس مفقود ، عن الانسان وحده ، لا عن أية حالة أخرى ، وهى حين ترينا الانسان محروماً من معظم أعضائه فهى تعنى أن الامكانيات كانت دائماً موجودة ، ولا تزال موجودة ، لكنها مطمورة يتم تجاهلها . وعلى خلاف بقية مسرحيات بيكيت ، هى ليست رؤية لشرط وجودنا الساقط فقط ، لكنها هجوم على عمالتنا المحترمة كذلك .

ثم هى تتضمن إجابتها على هذا النقد الواضح الذى يوجه إليها بأنها ليست سوى قطعة أخرى من الكتابة والتشاؤم ، لأن السيدة حين تنظر

إلينا وهي مستكنة في ثلتها ، مرتاحة قدر راحتنا ونحن في مقاعدنا ، فتلك صورة بارعة للتفاؤل : هذا الجمهور ( وبينه النقاد ) في أى مسرحية ( أو فيلم ) سيجد الاجابات بعد ساعتين ، التى تؤكد — على نحو سطحي فارغ — أن الحياة طيبة ، وأن هناك أملا دائما ، وأن كل شيء سينتهى إلى ما يرام . وهؤلاء معظم ساستنا : يتسمون اهتمامات واسعة ، من الأذن للأذن ، وهم مدفونون حتى الأعناق .

هى وثبة طويلة وخطوة قصيرة إلى « العام الماضى فى مارينباد » ، ولأولئك الذين لم يشاهدوا الفيلم أقول إنه محاولة لشق ذلك المفهوم المستقر للزمن من حيث هو تتابع لا ينقطع . ومؤلفو الفيلم — صادقين عن حساسية وخبرة القرن العشرين — ينكرون فكرة أن الماضى هو الماضى ، وأن الأحداث فى الحاضر يتبع أحدهما الآخر فى نظام زمنى . قد يقال أنه هكذا يمضى الزمن فى الأفلام ، لكن هذا تقليد متعسف وضحل وغير حقيقى عند صناع الفيلم ، والزمن بالنسبة للإنسان يمكن أن يكون تداعل تجارب هائلة ، لا يشبه الزمن بالنسبة للأشياء التى لا تمسها الأحداث . والزمن فى السينما هو زمن متابعة اللقطة ، لا يهم إن كانت فى الماضى أو فى المستقبل ، وفعل مشاهدة فيلم هو سلسلة من « لحظات الآن » ، والفيلم هو تجميع عاطفى حار لهذه « الآنات » ، والمونتاج ليس النظام ، لكنه العلاقات .

فى مارينباد ، فى قلعة بافاريا موحشة ثقيلة الزخارف ، فيما يبدو أنه فندق ، ثمة رجل وامرأة يتبادلان شذرات مهمشة من العلاقات ، والتتابع لا يمضى زمنا أو شعوريا ، بل يمضى حسب التطور من اتجاه لاتجاه .

الماضى والحاضر موجودان جنباً لجنب ، يلعبان أحدهما مع الآخر حيناً ، وضده حيناً آخر ، فى تكرارات وتوبيعات لا تنتهى .

الفيلم تجربة فى الزمن ، يحاول أشياء كنت أتوق لرؤيتها . وقد كنت أود أن أقول اننى أعجبت بالنتيجة ، لكن موضع الدهشة هو أنه ما بين نقطة البداية الصحيحة تماماً ( من وجهة نظرى ) ، والتنفيذ الممتاز دون شك ( الاخراج والتصوير والتقطيع كلها رائعة ) ، سقط الفيلم فى التسطيع تماماً ، وقد وجدته فارغاً ومدعياً ، مقلداً ودعخلاً على الفن .

والمشكلة هى أن مؤلفى الفيلم كانوا مدفوعين بانبهارهم بتجربتهم وحدها ، دون أى شىء آخر . ومجموعة الصور التى يقدمونها لنا — هنا تمكن المقارنة مع بيكيت ، وستكون فى غير صالحهم — هى بلا معنى . هنا تجربة التجريد فى مواجهة تجريد الواقع ، وقد يقال إن استجابتى ذاتية خالصة ، وأن الصور التى تبدو لى بلا معنى قد تبدو مثيرة للازعاج عند شخص آخر . قد يكون هذا صحيحاً ، لكن النقطة التى أود توضيحها هى أن هناك فرقاً هائلاً — وكلنا مهياؤن لمثل هذا الحكم — بين الشىء الحقيقى والشىء الذى يفتقد أى معنى ، بين بيكاسو والفرشاة المعلقة بذيل جبار .

ولئننى أحس أن عالم « مارينباد » — وفيه يرمز لتلك الرتبة المميّنة للأكرباء بأشخاص ذوى وجوه كأنها ماتت ثم بعثت ، تلبس سترات العشاء أو فساتين من « شانيل » وتجلس بأناقة فى جماعات متجمدة أو منهكة فى ألعاب صامتة لا تنتهى — إنما هو تصوير ثقالى يستخدم مواداً بصرية ، نشأنا على رؤيتها — عبر السنين — فى الباليه ، وفى أفلام « كوكو » وما إلى

ذلك ، وما أبعد هذا عن تلك الصور الملحة المقلقة ، التى يصدمنا بها  
بيكيت .

ويبقى الفيلم تجربة وادبيكالية ، وجه الاهتمام به عندى ، هو علاقته  
بالمسرح . وهو يؤكد — من جديد — اقتناعى بأننا فى المسرح — وربما  
أكثر من السينما — لم نعد بحاجة لأن نبقى مقيدىن إلى الزمن أو الشخصية  
أو الحبكة ، لم نعد بحاجة لاستخدام هذه الدعامات التقليدية ، ورغم ذلك  
تبقى أعمالنا حقيقية ودرامية وحافلة بالمعنى .

إن فن الموسيقى الذى يقوم على فكر رياضى أو عددى (Serial Music) ، يقوم على اختيار سلاسل من العلامات أو النوت الموسيقية ،  
فيما يمكن أن يكون نظاما ، ثم مواجهة هذا النظام برغبة المؤلف الموسيقى  
وحساسيته . افتقاد الشكل المتوهج يلاقى شكلا صاروما ، عن هذا اللقاء  
تم صياغة سلسلة جديدة من النظام . نخذ ، مثلا ، خشبة مسرح وأربع  
شخصيات ، فى هذه الدرة هناك إمكانات لا نهاية لها ( هى بمعنى من المعانى  
« وراء الحافة » ، وتأمل أى تنوعات باهرة يمكن غزلها ) أربع شخصيات  
أو بالأحرى أربعة ممثلين ، لأن الممثل الواحد يمكن أن يكون عجوزا  
وشابا ، متسقاً ومضطربا ، شخصا واحدا أو كثيرين ، هنا بالفعل مجموعة  
من العلاقات ، يمكن أن نخرج منها — مثل العلب الصينية — علاقات  
أخرى ، وتتطور رقيقة ، درامية أو هزلية . هنا تصبغ قيمة العمل — كما  
هو الشأن فى الرسم التجريدى والموسيقى القائمة على الفكر الرياضى —  
انعكاسا مباشرا لطبيعة الدرامى ذاته ، طبيعته بالمعنى الأعمق ، أى خياله  
وعبرته ، وذلك التفاعل الذى لا يمتهى فى داخله بين المجتمع من ناحية  
ومزاجه الخاص من الناحية الأخرى .

## وثبات وارتدادات :

.....

لا قائدة من وضع الخطوط . فتحن في المسرح نقضى كل دقيقة نجد أنفسنا فيها أحرارا ، في اللقاء والطعام والشراب والحديث ، ونحن — بالليل وبالنهار — نحلم بمشروعات ، ورغم أننا نؤمن بتلك المشروعات ونعلمها ، إلا أنها ليست هي ما نفعل في النهاية . نحن أشبه بكرات البتج يوفج في وثباتها وارتداداتها أمام شبكة الأحداث . وأنتى دائما أجند نفسى فى أبعد الأماكن عما أتوقع ، وقد طوحت فى من مكان لآخر عقبات ظهرت على نحو مفاجئ .

هذه السنة ، ١٩٥٨ ، قضيتها فى الهواء طائرا بين لندن وباريس ونيويورك ، هذا كله بسبب البوليس الفرنسى ، والجمهور الذى صدم عشية عيد الميلاد ، ومواطنى مدينة دبلن ، والضباب الكثيف فوق القنال الانجليزى .

ولو أن صديقتى « سيمون بيرو » مديرة « مسرح انطوان » فى باريس — حيث كنت ذاهبا لأخرج مسرحية اسمها « الشرفة » فى يناير — لم تتصل بمركز البوليس لتناقش مشكلة خاصة بآماكن انتظار السيارات ، لكان محتملا أن أمهط فى أحد السجون الفرنسية — فحين كانت فى مركز البوليس أوامات لها يد نحو غرفة داخلية ، وهناك قيل لها — خارج السجلات — أنها لو شرعت فى تقديم هذه المسرحية ، فإن شعبا سيحدث ( سينظمه البوليس .. بالطبع ! ) ، وسيتعلق المسرح — وهذه المسرحية كان قد تصادف عرضها فى لندن ، دون إثارة أية فضائح ، ولكن لأنها تظهر قسأ وجنرالاً فى معنى ، فقد كان هذا أكثر مما يحتمل الفرنسيون .

فى وجه هذا التهديد ، أرغمنا على أن نؤجل ، « شرفة » جان جينيه ، ونضع مكانها مسرحية آرثر ميللر « مشهد من الجسر » ، وهى مسرحية كنت قد أخرجتها فى لندن قبل عام ، لكن سلطاتنا لم تصرح بها ، لأن بها رجلين يتبادلان القبلات . وهو موقف يوافق عليه الفرنسيون دون تردد .

وأنا لا أسمع لأحد أبداً بحضور التدريبات ، لكننى اكتشفت ذات ليلة — ونحن نجري التدريبات على هذه المسرحية فى لندن — أن مارلين مونرو استطاعت التسلل إلى إحدى شرفات المسرح ، فصعدت نحوها مستشارا كى أطردها خارجا ، لكنها نزعّت سلاحى بنظرة عينيها الواسعتين ، وقالت : « إننى لم أحضر بروفات فى حياتى من قبل .. » ثم أضافت نقدها على الفور وهى تشير إلى مارى أور : « هذه الفتاة ممثلة رائعة ، لكن المفروض فى مسرحية آرثر أنها فى السادسة عشرة ، وليست هناك فتاة فى السادسة عشرة تثنى على هذا النحو .. » ، وظننت أن مارلين يجب أن تعرف مارى حتى تلتطف من نقدها .

ثم وجدت نفسى أجلس أثناء التدريبات فى « مسرح انطوان » مع الكاتب الفرنسى المعروف « مارسيل ايميه » ، وكان مصدوماً من تلك البراءة المفرطة التى تلعب بها الممثلة « ايفلين داندري » نفس الدور ، فصاح وهو يمسك بذرعى : « هذه الفتاة يجب أن تتحرك كما لو كانت تعرف انها جذابة .. وبعد كل شئ فان المرء فى السادسة عشرة يعرف الكثير عن الحياة .. » . كان على صواب بالطبع . ولم تكن هذه جوانب مختلفة من ذات الحقيقة ، فى فرنسا يمكن للانسان أن يكون أكثر أمانة وصدقا مع الحياة عنه فى إنجلترا ، فنحن هنا جميعا متواطفون فى مؤامرة هدفها إخفاء الحقيقة عن انفسنا وسط ضباب كثيف من التظاهر بالتفاؤل والمرح .

لهذا لم يتقبل الانجليز مسرحية « الزيارة » ، وهى مسرحية وقعت عليها حين كنت أعمل فى باريس للكاتب السويسرى « فريدريش دورينات » ، وافتتحت فى براتون عشية عيد الميلاد ، وكان يلعب بطولتها « الاخوة لنت » . وجاء جمهور من الأعمام والعمت ، ممثلين قيافة وحبورا وابتهاجا ، يلبسون — بالفعل — قبعات ورقية تجمعوا ليشهدوا « الاخوة لنت » وقرأ فى عقولهم أنها لا بد حكاية حلوة فيها شموع وشمبانيا ، وهم يحملون فى داخلهم يقينا مبعثه الحنين للماضى بأن الفضائل الارستقراطية فى الذوق والأناقة لا زالت تسود العالم ، فوجدوا أمامهم مسرحية هامة ومريرة عن صور التهرب وانتقاد الشرف فى خلق أهالى الأقاليم ، وحين أسدل الستار على جثة « الفريد لنت » وهى تحمل إلى الخارج تحت أضواء عيد الميلاد المتوهجة ، كان الأمر لكمة أصابت وجه الجمهور الذى تدافع هاربا من المسرح فى غضب صامت .

وحيثما قدمنا المسرحية ، واجهتنا الاحتجاجات ، وفى لندن ، سرعان ما اكتشف مدير المسارح الأسباب الملائمة للحيلولة بيننا وبين الحصول على خشبة مسرح ، وجاء اليوم الذى يجب فيه اتخاذ قرار نهائى حول الحصول على مسرح « الاخوة لنت » ، وذلك اليوم هبط ضباب كثيف على باريس ، غطى كل مطاراتها فركبت عبارة « السهم الذهبى » .. وأنا قلق حول احتمال ضياع يوم كامل هنا ، أو هناك ، وتحركت العبارة لتعبر القنال فى ببطء قاتل وبوق الضباب ينطق ، وأنا أتمشى — فاقد الصبر — على ظهر العبارة .

فجأة رأيت شخصا بلا حراك ، له فك عريض ، كأنه رسم سيلويت على خلفية الضباب الأبيض . شخصا لم أكن رأيته منذ آخر مرة كنت

فيها في نيويورك هو رجل من رجال المال والأموال الكبار ، يستطيع أن يهدم ويبنى مدنا بأكملها . قال لي : « إنني أكمل الآن بناء مسرح جديد في بروودواي ، يكلفنا مليون دولار ، وأريد أن أعثر على عمل مثير حقا لافتتاحه . » ، بعدها بأيام كنت في « دبلن » وكان « الاخوة لنت » يعملون الآن مع رجل آخر من كبار رجال المال هو « روجر ستيفنس » ، الذي اشترى يوما مبنى « الامبايز ستيت » ، وهو من عشاق المسرح ، وكان المدير المسؤول عن شبك التذاكر يشرح لنا سوء الحالة ، ويفسرنا بأن الرأي العام الكاثوليكي قد صدم بالعمل ، ويقول بكآبة ، « انه الثابوت » ، وشهد روجر ستيفنس عرضا حزينا في مسرح شبه خال من الجمهور ثم قال : أظن أن هذا العمل سيكون مثيرا في نيويورك .. »

هكذا .. انقلبت كل الخطط رأسا على عقب : استبعدت لندن ، وأجل عرض « ايرما الغانية » ولكي أصل نيويورك في الموعد المناسب كان على أن استقل الطائرة من باريس في منتصف الليلة الأولى لعرض « مشهد من الجسر » ومن مطار « اورلي » تلفنت للمسرح وسمعت التصفيق ، فعرفت أن كل شيء سار على ما يرام . وبعد عدة أسابيع ، سمعت نفس الصوت الذي يدق القلب . وكان يعني — هذه المرة — أن نيويورك قد تقبلت هذه المسرحية القاسية الحشنة ، في المسرح الجديد الذي أطلق عليه الآن اسم « الاخوة لنت » .

في اليوم التالي ، عدت إلى لندن لأبدأ العمل في « ايرما الغانية » ، وهنا دارت العجلة دورتها الكاملة : فلو لم أعمل في لندن ، لما كان ممكنا أن أضع على « مشهد من الجسر » واحملها الى باريس . ولو لم أعمل في باريس لما كان ممكنا أن أجد « ايرما الغانية » لأقدمها في لندن .

ومن جديد دارت المناقشات . أن الأمريكيين سيُصدّون هذه المرة ، كثيرون شهدوها في باريس وقالوا بأن بروودواى يمكن أن تتقبل مسرحية قاسية وخشنة ، لكنها ستجفل من تلك الحكاية الساذجة عن مغامرات بغى صغيرة . وحمّلنا النص إلى مكتب لورد تشمبر لين ، الذين أجازوه كاملاً — لدعشتنا جميعاً — عدا كلمة حذفها دون تفسير : « كيكى kiki » ، ولم أجد الحماس الكافى لأن أقول له أن تلك الكلمة في العامية الباريسية تعنى ببساطة « العنق » وافتتحت المسرحية في « بور نموث » ، واحتشد الصحفيون كأسراب النحل ، كانوا يريدون أن يعرفوا : هل سيصدّم جمهور بورنموث ولكن هذا لم يحدث ، ووقف الجمهور إلى جانب المسرحية ، ثم افتتحت في لندن ، ومن جديد ارتفع الصخب : صخب من جانب هؤلاء الذين صدموا ، وصخب من جانب أولئك الذين توقعوا أن يصدّموا .. ثم لم يجدوا شيئاً صادماً .. على الإطلاق .

لكننى غدا سأكون في الطائرة مرة أخرى ، وليست لدى أية خطط على الإطلاق كل ما لدى هو قرار حاسم بالأضع قدمى في أى مسرح لمدة سنة على الأقل ، ومهما يحدث ، مثل كل الخطط ، فإن هذا القرار بدوره معرض لأن يتغير بسبب ملاحظة عابرة ! .

جروتوفسكى :

.....

جروتوفسكى متفرد . لماذا ؟ لأنه لا أحد — بقدر علمى ، لا أحد — منذ ستانسلافسكى — قد بحث طبيعة التمثيل ، ظواهره ومعناه وطبيعته وعلم عملياته العقلية — الفيزيقية — الانفعالية بحثاً عميقاً مثل جروتوفسكى .

وهو يسمى مسرحه معملا . وهذا صحيح . أنه مركز بحث — ولعله  
لمسرح الطليعى الوحيد الذى لا يُعد فقرة نقصا فيه . ولا تؤدي فيه الحاجة  
للمال إلى استخدام وسائل قاصرة تؤدي — على نحو آلى — الى تخريب  
التجارب . فى مسرح جروتوفسكى — شأن كل المعامل الحقيقية — فان  
التجارب العلمية صحيحة لأنها تلتزم بالشروط الأساسية للتجريب . فى  
مسرحه ، ثمة تركيز كامل تمارسه جماعة صغيرة العدد ، ثمة وقت لا نهاية  
له . وهكذا .. إذا كنت معنيا بكشفه عليك أن تمضى نحو مدينة صغيرة  
فى بولندا .

أو افعل مثلما فعلنا : هات جروتوفسكى الى لندن .

لقد عمل مدة أسبوعين مع جماعتنا . لن أصف عمله ، لماذا لا ؟ أولا :  
لأن معظم عمله لا يصبح حرأ إلا حين يصبح محل ثقة . والثقة تعتمد على  
الثقة بأنه لن يفشى سره . ثانيا : لأن عمله فى جوهره عمل غير لفظى .  
والتعبير عنه بالألفاظ يؤدي إلى تعقيد ، وربما تدمير ، تلك التدريبات التى  
تبدو واضحة حين يتم التعبير عنها بالإيماء ، وحين يؤديها العقل والجسد  
وحدة واحدة .

ماذا يقدم هذا العمل ؟

يقدم لكل ممثل سلاميل من الصدمات : صدمة أن يجد نفسه فى مواجهة  
تحديات صغيرة لا يمكن التغلب عليها . صدمة أن يرى نفسه متلبسا بحيله  
وأساليب هروبه وكليشاته . صدمة أن يحس بشيء من مصادره الخفية غير  
المستغلة . صدمة أن يجد نفسه مرغما على الإجابة عن سؤال : لماذا هو  
ممثل أصلاً . صدمة أن يجد نفسه مرغما على الاعتراف بأن مثل هذه الأسئلة  
موجودة بالفعل ، وأنها يجب أن تواجه فى يوم ما ، رغم ذلك التقليد

الانجليزى المتصل بتجنب الجدية الكاملة فى شئون فن المسرح ، وعليه أن يُعد نفسه لمواجهة . صدمة أن يرى أنه فى مكان ما من هذا العالم ، يعد التمثيل فنا يقتضى التفانى الكامل والرهانية المطلقة ، وأن عبارة أرتو — التى تكررت حتى ابتذلت — « لأكن قاسيا على نفسى » إنما هى طريقة حياة أصيلة لحفنة قليلة من الناس فى مكان ما .

هذا مع شرط ضرورى : إن هذا التفانى فى التمثيل لا يجعله غاية فى ذاته ، على العكس ، فعند جيرزى جروتوفسكى ليس التمثيل سوى مركبة أو أداة نقل . كيف يمكننى أن أصوغ هذا ؟ إن التمثيل ليس مهربا ، ليس ملجأ ، وطريقة الحياة هى طريقة من أجل الحياة . هل يبدو هذا القول مثل شعار دينى ؟ هو كذلك ، وهذا شئ يحبط كل جوانبه ، لا أكثر ولا أقل . والنتائج ؟ بعيدة الاحتمال . هل نمثلونا أفضل ؟ هل هم بشر أفضل ؟ ، ليس الأمر على هذا النحو ، قدر ما أرى ، لا قدر ما يستطيع أحد أن يدعى . ( وبطبيعة الحال لم يكن كل الممثلين مهتجين بهذه التجربة . بعضهم استولى عليه الضجر ) .

ولكن .. كما كتب « جون آردن » فى « رقصة الشاويش مينسجرىف » :

داخل التفاحة بذرة ستنمو ..

فى فرح ، وبهجة متصلة ..

لتنبئ شجرة فاكهة مزهرة ..

تبقى دوما ، وللأبد ..

فى عمل جروتوفسكى وعملنا نقاط توازن والتقاء ، عن طريقها ، وعن طريق التعاطف والاحترام ، استطعنا أن نصبل معا .

غير أن حياة مسرحنا تختلف عن حياة مسرحه من كل الوجوه . أنه  
دير معملا ، ولا يحتاج إلى جمهور إلا أحيانا ، وبأعداد قليلة ، وراثته  
لكاثوليكية ، أو معاداة الكاثوليكية ، ففي مثل هذه الحالة ، يتلاقى أقصى  
لنقيضين ، وهو من ثم يبدع طقسا دينيا . أما نحن فنعمل في بلد آخر ،  
بلغة أخرى ، وتراث مختلف . ونحن لا نهدف إلى إقامة قداس جديد ،  
ولكن إلى إقامة « علاقة اليزايشية » جديدة : تربط الخاص بالعام ، ما هو  
حيث بما هو حاشد ، ما هو سرى بما هو معلن ، ما هو مبتذل بما هو  
سحري . لهذا فنحن نريد حشدا على المسرح ، وحشدا يشاهده ، وداخل  
هذه الحشبة المحتشدة يقدم أفراد أكثر حقائقهم حميمة إلى أفراد بين هذا  
الجمهور الحاشد ويتقاسمون ، معاً ، خبرة جماعية .

وقد وصلنا إلى طريقة لتطوير نمطنا الكلى : فكرة الجماعة أو فكرة  
الطاقم ، لكن عملنا دائما متعجل ، وأكثر خشونة من أن يتيح تطوير شيء  
من الجماعة أكثر من الأفراد الذين يشكلونها .

ونحن نعرف ، في النظرية ، أن كل ممثل يجب أن يضع فنه موضع  
التساؤل كل يوم ، شأنه شأن عازفى البيانو والراقصين والرسامين ، وأنه  
إذا لم يفعل ، فسيجمد في مكانه ، وينمى كليشياته ، ثم يذوى في النهاية .  
نحن نعرف هذا ، لكننا لا نستطيع أن نفعل إزاءه سوى القليل ، حتى أننا  
لا نكف عن اللهات وراء دماء جديدة وحيوية جديدة . ثمة استثناءات من  
الموهوبين حقا ، تلك الاستثناءات تحصل — وبطبيعة الحال — على أفضل  
الفرص ، وتستهلك معظم الوقت المتاح .

إن عمل جروتوفسكى ظل يذكرنا بأن ما يحققه — على نحو يشبه  
الإعجاز — مع حفنة من الممثلين ، إنما هو مطلوب — وبنفس الدرجة —

لكل فرد من أفراد فرقتي « الرويال شكسبير » العملاقين ، اللتين تعملان على مسرحين يفصل بين أحدهما والآخر تسعون ميلا .

إن قوة عمل جروتوفسكى ، وصدقه ، ودقته ، لا يمكن أن تخلف وراءها سوى أثر واحد : التحدى . لالعدة أيام ، ولا مرة واحدة في العمر ، بل كل يوم .

أرئو .. والحيرة الكبرى :

كل عمل يهدف لطرح الأسئلة . وحين تكتشف أن بعض الأسئلة التي نطرحها قد طرحها آخرون ، ترتفع درجة اهتمامنا على الفور ، وحقيقة أنه يوجد في الطرف الآخر من الأرض إنسان آخر يقوم بهذه التجربة تجعلنا متلهفين لمعرفة النتائج ، وهذا أمر بالغ البساطة .

وحين أسسنا جماعتنا للبحث المسرحي في « لامدا LAMDA » في لندن ١٩٦٤ ، كان هذا قبل زيارة جروتوفسكى بوقت طويل ، ولم تكن جماعات العمل قد أصبحت شيئا معتادا بعد . ولئن أذكر جيدا أنه عند نقطة معينة من نقاط عملنا — الذى كان يجرى على المؤثرات الصوتية والصوت الانسانى والايماجات والحركة — قال لى أحد أصدقائى : « لقد كنت فى بولندا أخيرا ، ولقيت هناك شخصا يقوم بعمل تجريبى ، لا شك أنك ستجده مثيرا للاهتمام ... » وبالفعل أثار هذا اهتمامى ، وكان على أن أعرف ماذا يفعل جروتوفسكى .

وأخبرنى جروتوفسكى — بدوره — أنه حين كان يقوم بعمله حول موضوعات تثير اهتمامه ، قال له أحدهم : « إن كل شيء تفعله معتمد على

رتو .. « ، في ذلك الوقت لم يكن جروتوفسكى يعرف من هو أرتو ،  
ولا كنت أنا أعرف . والحقيقة أننى حين كنت أصور فيلمى « آله  
الذباب » ، بعد أن انتهيت من إخراج مسرحية في نيويورك . اتصلت بى  
سيدة وطلبت منى كتابة مقال صغير عن أرتو لصحيفة طلابية محدودة ،  
كما دعتنى أيضا لالقاء محاضرة ، والاجابة عن أسئلة حول تأثير أرتو على ،  
وعلى مسرحنا .

وكما هو حالى دائما ، كنت أبعد ما يكون عن الاقتراب من المسرح  
حسب منهج نظرى ، لدرجة أنه لم تكن لدى أدنى فكرة عمن يكون أرتو ،  
لكن الحقيقة التى كتبها هذه السيدة ، ليس بحرارة وعاطفة فقط ، بل ييقين  
راسخ أيضا من أننى لابد قد عرفت أرتو ، جعلتنى أفكر فى الأمر ، ويوما  
قصدت إحدى المكتبات ، ووجدت كتابا لأنفونين أرتو ، فأخذته ،  
وهكذا عرفت أرتو للمرة الأولى . لم أكن أدري أن الأرض قد تهيأت طوال  
سنوات لهذه المعرفة ، ولهذا فقد كنت مستعدا لأن تأثرا به تأثيرا عميقا ،  
فى ذات الوقت كان ثمة صوت يحذرنى بأنه حتى أشد الرؤى إثارة للصدمة  
لن تكون أكثر من بُعد واحد آخر ، مجرد شظية واحدة أخرى من الحيرة  
الكبرى .

بينى وبين جروتوفسكى قامت صداقة عميقة ، فقد رأينا أننا مشتركان  
فى السعى لذات الهدف لكن خطواتنا مختلفة . فعمل جروتوفسكى يمشى  
أبعد وأبعد نحو العالم الداخلى للممثل ، حتى النقطة التى يكف عندها الممثل  
أن يكون ممثلا . ويصبح إنسانا فى الجوهر ، لهذه فئمة احتياج لكل العناصر  
الدينامية فى الدراما ، حتى يمكن لكل خلية فى الجسم أن تندفع للكشف  
عن أسرارها ، وفى البداية يكون وجود المخرج والجمهور ضروريا لتقوية

هذه العملية ، لكن الممثل حين يمضى أعمق فأعمق لا بد أن يشحب ويذوى كل شيء خارجي ، حتى يبلغ النهاية ، حيث لا يصبح هناك ممثل ولا مسرح ولا جمهور ، فقط : إنسان متوحد يعمل على إخراج درامته المطلقة وحده . عندى ، يمضى طريق المسرح فى الاتجاه العاكس ، يؤدى من التوحد إلى مفهوم يتنامى ويتصاعد لأنه مشترك ، فالحضور القوى للممثلين ، والحضور القوى للمشاهدين يؤدى لدائرة ذات قوة متفردة ، يمكن أن تسقط الحواجز ، حتى يبدو ما هو غير مرئى حقيقياً ، وحينذاك تصبح الحقيقة العامة والحقيقة الخاصة جزئين لا انفصالان عن نفس التجربة الأساسية .

كم شجرة تكون غابة ؟ :

لا يمثل أى من بريخت وأرتو الحقيقة المطلقة ، بل كل يمثل جانباً معيناً منها ، وميلاً معيناً نحوها ، وفى زماننا هذا ، فرمما كانت آراؤهما — على التحديد — هى التى تلقى معارضة مباشرة وكاملة . ومحاولة اكتشاف أين وكيف وعند أى مستوى تصبح هذه المعارضة غير حقيقية ، : هى مسألة وحدها تثير عندى اهتماماً كبيراً ، خاصة فى تلك الفترة من ١٩٦٤ ، ما بين موسم « مسرح القوة » وإعداد « ماراصاد » . وخلال لقائى الأول ببريخت ( فى برلين سنة ١٩٥٠ ، حيث كنا فى جولة بعرض من إخراجى لمسرحية « دقة بدقة » فيما كان يسمى آنذاك « مسرح شكسبير التذكارى » ) ، ناقشنا مشاكل المسرح معا . والحقيقة أننى وجدت نفسى لا أستطيع موافقته فى آرائه حول الوهم ورفض الوهم . وقد رأيت فى عرضه « الأم شجاعة » مع « البرلينر انسامبل » أنه مهما فعل من أجل تحطيم الاقتناع

بحقيقه ما يحدث على الخشبة . كلما دفعنى — أكثر وأكثر — إلى الدخول  
فى الوهم قلبا وقالبا !

واننى أعتقد بوجود ارتباط مدهش ومثير للاهتمام بين كريج وبريخت ،  
فحين طرح كريج هذا السؤال : « ما هو الضرورى الذى يوضع على  
المسرح كى تصور غابة .. ؟ » فجّر على نحو مفاجى — الأسطورة القائلة  
بضرورة أن صور غابة كاملة : بأشجارها ، وأغصانها وفروعها وأوراقها  
وبقية ما فيها ، وفى اللحظة التى طرح فيها هذا السؤال انفتح الباب — على  
نحو مفاجىء كذلك — على الخشبة العارية والعصا المغروسة وحدها كى  
توحى بما تشاء أنت لما أن توحى .

الآن يبدو لى أن هناك جانباً من بريخت يتبع نفس الخط من التفكير ،  
لكنه يتعلق بالتمثيل ، ذلك أن الممثلين الذين لديهم ما يسمى « دور  
الشخصية » يميلون عادة إلى الاحساس بأنهم كى يؤدوا عملهم على نحو  
مشرف ، يجب أن يصور الواحد منهم لحة من كل جانب من جوانب تلك  
الشخصية ، أمام النظارة . وهو هناك ، فى التدريبات ، يريد أن يؤدى عمله  
أفضل أداء ، ويرى أوصافاً فى النص تحده ملامح الشخصية ، ويحس بأنه  
يجب أن ينذل أقصى الجهد فيها . حين تتعامل مع مسرحية طبيعية تستطيع  
أن تخدع نفسك بأن تفكر أن بوسعك عمل هذا كله باستخدام الماكياج  
والاكثاف الحذاء والأنوف الاصطناعية والصوت المضبوط الذى يقلد  
الحياة ، أما حين يكون بين يديك نص أكثر ثراء — لشكسبير مثلاً — فإن  
حقيقة الشخصية تصبح أشد كثافة ، ومترى تماماً شبه هذا الشخص ،  
وتسمع رنة صوته ، وتعرف كيف يفكر ، وتتعرف أيضاً أى مشاعر  
تسرى فيه . هنا يصبح كل شيء معقداً أكثر ، وحقيقياً أكثر ، لأنه هناك

معلومات أكثر ، وإذا كنت حاسبا آليا ( كمبيوتر ) فبوسعك أن تحصى على مزيد من المادة حول حقيقة هذا الشخص ، وذلك الموقف .

ولكى تبلغ هذا كله فى نفس الزمن المحدد — لأن عرض المسرحية غير الطبيعية يستغرق نفس زمن عرض المسرحية الطبيعية — فان عليك — أنت الممثل — أن تفعل المزيد فى كل لحظة ، وبالتالي فان التبسيط هو أهم أسلحتك ، وإذا استطعت — آنذاك — أن تنظر إلى تشخيصك — وهذا ما يطرحه بريخت مفتوحا — يعنى اذا كنت ، مثلا ، تشخص رجلا عجوزا ، فهل أنت بحاجة لأن يتهدج صوتك ، تماما كما أنت بحاجة إلى الارتجاف والمكر ؟ ، وإذا استطعت أن تهبط بهذا الجانب الفيزيقي من الشخصية إلى تخطيط بسيط ، لا لفضيلة فى هذا التخطيط فى ذاته ، ولكن لأنك حين تفعل هذا ، يمكنك تأكيد أشياء أخرى هى أجزاء من الحقيقة أيضا ، فى هذه الحالة ستزداد الوسائل التى تصبح طوع ارادتك . وأعتقد أنه فى هذه المساحة تلتقى الثورة البصرية التى أحدثها كيرج بثورة التمثيل عند بريخت .

وأظن هنا خطرا فادحا . فقد أسىء فهم ستانيسلافسكى ، وأسىء فهم بريخت . ويتخذ سوء فهم بريخت منحى تحليليا خالصا ، غير تلقائى ، معاديا للتمثيل وللعمل فى التدريبات ، كأنه يكفى أن تقعد هناك فى هدوء وبرود حس تقدم تمديدنا ثقافيا لأهداف المشهد المسرحى . إن هدف المشهد وطبيعة المشهد إنما يتم الوصول إليهما عن طريق عملية التدريبات — وهذه دائما مسألة يتم بحثها عن طريق نسيج كامل من الأدوات والوسائل : المناقشة ، الارتجال ، الاحساس بالعناصر المختلفة والتعبير عنها ، ثم لابد من عمل هذا كله على خشبة تفتقد البساطة ، حيث ستوفر لك مادة بالغة

البراء ، يتحتم أن يتم تبسيطها . وهنا يتدخل إصرار بريخت على وضوح الفكر ليؤدى دوره .

عند أرنو : المسرح نار ، وعند بريخت : المسرح رؤية واضحة ، وعند ستانيسلافسكى المسرح هو الانسانية . ولماذا يتحتم أن تختار بينهم ؟

هذا حدث فى بولندا :

...

قابلت « جان كوت » لأول مرة فى ملهى ليلى بوارسو . كان الليل قد انتصف ، وكان هو ومحشورا بين جماعة من الطلبة تصخب صخباً شديداً ، وأصبحنا صديقين على الفور ، فقد تعرضت فتاة جميلة للقبض عليها نتيجة خطأ ما أمام أعيننا ، وهب جان كوت للدفاع عنها ، وبدأت ليلة حافلة بالمغامرة المثيرة انتهت فى الرابعة من الصباح ، ونحن — جان وأنا — فى مقر القيادة العليا للبوليس البولندى ، نعمل لتأمين إطلاق سراح الفتاة الجميلة . عند هذه النقطة بالضبط بدأ إيقاع الأحداث يبهط ، ولاحظت أن رجال البوليس كانوا ينادون صديقى الجديد بلقب « أستاذ » ( بروفيسور ) ، وتخمنت أن هذا الرجل المقاتل ، حاضر الفكاهة ، هو مثقف ، كاتب ربما أو صحفى ، وقد يكون عضواً فى الحزب . وكان هذا اللقب « بروفيسور » لا يلائمه . سألته ونحن نتمشى فى شوارع المدينة الصامتة إلى بيوتنا : « بروفيسور » فى أى شىء ؟ .. « أجاينى : « فى الدراما » .

إننى أحكى هذه الحكاية كى أشير إلى سمة من سمات مؤلف « شكسبير .. معاصرنا » الذى اعتبره كتابا متميزا . ها هو رجل يكتب عن اتجاه شكسبير نحو الحياة صادرا عن التجربة المباشرة . فلا شك فى أن « كوت » هو الكاتب الوحيد عن المسائل الايزايشية الذى يفترض أن كل

واحد من قرائه معرض — فى لحظة أو أخرى — لأن يصحو فى منتصف الليل على طرقات رجال البوليس ، وإننى متأكد أنه وسط ملايين الكلمات التى كتبت عن شكسبير — والتى تحول تقريبا دون أن يقول شخص أيا كان أى شئ لم يسبق قوله — يبقى مؤلفا متميزا ومتفردا هذا الذى يناقش نظرية الاغتيال السياسى ، فيفترض أن حديث المخرج لمثليه سيبدأ بالكلمات التالية :

« هناك منظمة سرية تستعد لعملية ما .. وأنت ستذهب إلى فلان ، وتحمل حقيبة ملأى بالقنابل اليدوية إلى المنزل رقم ( ١٢ ) .. »

إن كتابته معلّمة ومثقفة ، ودراسته جادة ودقيقة ، مدرسية لا يعلق بها ما يعلق بهذه الصفة عندنا فى العادة . ووجود « كوت » يجعل المرء يعمى — على نحو مفاجئ — أنه ما أندر الكاتب أو المعلق الذى تكون له خبرة مباشرة بما يصف ، وإنها لفكرة مقلقة أن الجزء الأكبر من التعليقات المكتوبة عن العواطف والسياسة عن شكسبير ، إنما هى نتاج بعيد بعدا كاملا عن الحياة ، يكتبها أشباح محتمون وراء جدران تغطيها النباتات المعشبة .

على العكس . كوت اليزايشى ، مثل شكسبير ، ومعاصرى شكسبير ، فعالم الجسد الحى وعالم الروح عالمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر ، وهما يتعاشان على نحو مؤلم داخل ذات الاطار ، وللشاعر قدم مغروسة فى الوحل ، وعين متطلعة نحو النجوم ، وخنجر فى يده . ولا يمكن إنكار النقائض فى أية عملية حية . وثمة تناقض كلى الوجود ، لا تمكن مناقشته ، ولا بد أن يعاش : إن الشعر سحر خشن يخلط الأضداد .

شكسبير معاصر من معاصرى كوت ، وكوت معاصر من معاصرى شكسبير ، لهذا يكتب عنه ببساطة ، ويكتب كتابة من يعرف معرفة

مباشرة ، لهذا ففى كتابة طزاجة الكتابة التى يقدمها شاهد على العالم ،  
ومباشرة صفحة نقدية مكتوبة عن فيلم لا يزال معروضا . هو بالنسبة  
للدراستات المدرسية يعد إضافة ثمينة ، وبالنسبة لعالم المسرح يعد إضافة ثمينة  
كذلك . والمشكلة الكبرى عندنا فى إنجلترا — حيث تتوفر أعظم  
الامكانيات فى العالم لتقديم أعظم كتابنا — هى هذه بالتحديد : ربط هذه  
الأعمال بحياتنا . إن ممثلينا مهرة وحساسون ، لكنهم ينجحون من مواجهة  
الأسئلة الكبرى ، وممثلونا الشباب ، الذين هم أكثر وعيا بالقضايا المميته  
المفروسة فى العالم هذه اللحظة ، ينجحون من مواجهة شكسبير . وليس  
صدفة أن ممثلينا — أثناء التدريبات — يجدون مشاهدة التآمر ، والمعارك ،  
والنهايات العنيفة « أسهل » ، لأن لديهم كليشياتهم الجاهزة لهذه المواقف  
التي لا يتساءلون عنها ، لكنهم يتميزون غيظا من مشاكل الكلام  
والأسلوب ، والتي هى — على أهميتها — لا يمكن أن تجد مكانها الصحيح  
إلا حين يكون الدافع نحو استخدام الكلمات أو الصور على ارتباط بتجربة  
الحياة . وإنجلترا يزداد طابعها الفيكترى ، وقد فقدت تقريبا كل سماتها  
الاليزابيثية ، وهى اليوم مزيج غريب من العوالم الاليزابيثية ، والفيكتورية .  
وهذا يفتح أمامنا إمكانية جديدة لفهم شكسبير ، إلى جانب ذلك الميل  
القديم نحو اكسابه مسحة من الغموض ، ومسحة من الرومانسية .

وبولندا — فى عصرنا — هى التى اقربت أكثر من سواها من الشعب  
والخطر والشدة والقدرة على الخيال والانغماس اليومي فى العملية  
الاجتماعية ، مما جعل الحياة مرعبة ومليفة بالمكر والوجد بالنسبة لما هو  
اليزابيثى . لا عجب إذن أن يأتى بولندى ويشير لنا نحو الطريق .

## مفاجأة ييز فايس :

...

لكى تبدو مسرحية ما شبيهة بالحياة ، يجب أن تكون هناك حركة دائمة من الأمام للخلف بين النظرة الاجتماعية والنظرة الشخصية ، أو — بكلمات أخرى — بين ما هو خاص وحميم وما هو عام . فى أعمال تشيكوف — على سبيل المثال — نجد هذه الحركة . فهو يضع فى بؤرة الاهتمام مشاعر إحدى الشخصيات ، كى يكشف فى اللحظة التالية عن وجه اجتماعى للجماعة . وثمة حركة أخرى أيضا ، وهى تراوح بين الجوانب السطحية من الحياة وبين أسرارها الخفية ، إذا وجدت هذه الحركة أيضا أصبح نسيج المسرحية ثريا إلى حد لا نهائى .

وقد اكتشفت السينما — من البداية — مبدأ تغير المنظور ، وقد تقبل الجمهور فى كل ركن من أركان الدنيا — دون صعوبة — لغة اللقطة البعيدة واللقطة القريبة . وقد اكتشف شكسبير وأهل العصر الاليزابيثى اكتشافا مماثلا ، فاستخدموا التداخل بين لغة الحياة اليومية واللغة المحلقة ، بين الشعر والنثر ، وتغير المسافة السيكلوجية التى تفصل بين الجمهور والموضوع . والشئ الهام هنا ليس المسافة ذاتها ، لكنه حركة التداخل والتخارج الدائمة بين مستويات مختلفة . كانت هذه السمة هى ما فاجأنى أكثر حين قرأت — للمرة الأولى — مسرحية بيتر فايس « ما راصاد » ووجدتها مسرحية جيدة جدا .

ما الفرق بين مسرحية رديئة وأخرى جيدة ؟ أعتقد أن هناك طريقة بالغة البساطة للمقارنة بين الاثنين : المسرحية فى العرض هى سلاسل من الانطباعات ، لمسات صغيرة واحدة بعد الأخرى ، شذرات من المعلومات

أو المشاعر في تتابع يستثير إدراك الجمهور . والمسرحية الجيدة ترسل الكثير من هذه الرسائل : وعادة ما ترسل العديد منها في ذات الوقت ، وعادة ما تتصادم وتحتشد ويتداخل بعضها في البعض الآخر ، وهى — بالتالى — تستثير الذكاء والمشاعر والذاكرة والخيال جميعا . أما فى المسرحية الرديئة فان تلك الانطباعات تباعد بينها المسافات ، وهى تنهذى على طول صف واحد ، وفى الفجوات الفاصلة بينها يمكن للقلب أن يغفو ، ويستطيع العقل أن يتجول بين مضاهقات النهار ، وأفكار العشاء .

وكل مشكلة المسرح اليوم هى — على التحديد — ما يلى : كيف يمكن أن نجعل المسرحيات أكثر كثافة من حيث التجربة ؟ إن الروايات الفلسفية الكبرى أطول كثيرا من روايات التسلية والاثارة ، فالزبد من المضمون يشغل المزيد من الصفحات ، لكن المسرحيات العظيمة والرديئة تشغل الأمسيات ، وتستغرق أوقاتا متقاربة . ويبدو شكسبير أفضل فى التقديم من سواه لأنه يعطينا الكثير ، لحظة بعد لحظة ، مقابل ما دفعناه من مال . هذا راجع إلى عبقرية بالطبع ، لكنه راجع كذلك للتكنيك الذى يستخدمه . فإمكانيات الشعر المرسل على خشبة مسرح مفتوح تمكنه من أن يقتطع التفاصيل غير الأساسية والأحداث الواقعية غير الهامة ، ويحشد بدلا الآراء ، والأصوات والأفكار والصور التى تجعل من كل لحظة شيئا مليئا بالحركة والبهجة .

واليوم ، نحن نبحث عن تكنيك يناسب القرن العشرين ويمنحنا نفس الحرية . ولأسباب غريبة ، لم يعد الشعر وحده قادرا على أداء هذه المهمة ، ولكن تبقى هناك حيلة ابتدعها بريخت ، حيلة جديدة ذات قوة لا يمكن إنكارها ، هى تلك التى أسميت — على نحو أخرق — الاغراب « الاغراب »

هو فن وضع الحدث على مسافة تتيح الحكم الموضوعى عليه ، ومن ثم رؤيته من حيث علاقته بالعالم — أو بالأحرى بالعوالم — من حوله ، ومسرحية بيرفانس شهادة تقدير كبرى للأغراب ، تقتحم أرضا جديدة هامة .

وقد اعتبر استخدام برينجت لهذه المسافة — زمنا طويلا معاكسا لتصور أرتو للمسرح من حيث هو تجربة ذاتية مباشرة عنيفة . ولم أعتقد يوما بصحة هذا الرأى ، بل أعتقد أن المسرح — مثل الحياة — يقوم على صراع لا يهدأ بين الانطباعات والأحكام ، تعايش مؤلم بين الوهم وانتفاء الوهم لا يمكن فصل أحد جانبيه عن الآخر ، وهذا — بالضبط — ما يحققه « فايس » ، بادئا بعنوان المسرحية : « اضطهاد واغتتيال جان — بول مارا ، كما قدمه نزلاء مستشفى شارنتون للأمراض العقلية ، تحت إشراف الماركيز دى صاد » ، وكل شيء فى المسرحية مهيا بحيث يوجه لكمة على الفك للمتفرج ، تنضجه بماء مثلوج ، وتوغمه على أن يعمل ذكاءه ليفهم ما حدث له ، بعدها توجه له لكمة أخرى ، تعيده إلى حواسه مرة أخرى . أنها ليست برينجت تماما وليست شكسبير أيضا ، لكنها « اليزابيثية » جدا من ناحية ، وتنتمى إلى زماننا كثيرا من الناحية الأخرى .

وفايس لا يستخدم — فقط — المسرح الشامل ، بل يستخدم أيضا تلك الفكرة التى تلقى التقدير منذ زمن بعيد حول ضرورة استخدام كل عناصر الخشبة لخدمة المسرحية . وقوته ليست صادرة عن كم الأدوات التى يستخدمها ، لكنها صادرة — فى المقام الأول — عن تلك الهلابة الناتجة عن تصادم الأساليب . فكل شيء موضوع فى مكانه عن طريق ما يجاوره : الجاد عن طريق الكوميدي ، والنيل عن طريق « الشعبى » والأدنى عن طريق الفج الحشن ، والثقال عن طريق الجسدى ، وما هو مجرد تنبعث فيه

الحياة عن طريق صور خشبة المسرح ، والعنف يتألق عن طريق التدفق الهادئ للأفكار ، وتمضى جدائل المعنى فى المسرحية إلى أمام ووراء ، عن طريق بنائها ، والنتيجة هى صورة بالغة التركيب . انها مثل أعمال « جان جينيه » : بهو من المرايا أو مجاز من الأصداء ، ويجب على المرء أن يظل ينظر للأمام والوراء طول الوقت كى يدرك المعنى الذى يقصده المؤلف .

وقد هاجم أحد نقاد لندن المسرحية على أساس أنها مزيج من أفضل مقومات المسرح من حولنا : البريختية والتعليمية والعشية ومسرح القسوة . قال هذا ليتقص من قدر المسرحية ، لكننى أعيده هنا كمدح لها . فقد رأى فايس أن يستخدم كل هذه الأساليب ، ورأى أنه بحاجة إليها جميعا ، وكان تمثله لها تاما ، فمجموعة المؤثرات غير المتمثلة تمثلا جيدا لن تؤدي إلا إلى الخلط والتشوش . ومسرحية فايس مسرحية قوية ، مفهومها المركزى أصيل إلى حد مذهش ، ورسومها « السيلويت » مادة مميزة لا يمكن إخطاؤها . ومن خبرتنا العملية أستطيع أن أقرر أن قوة العرض ترتبط ارتباطا مباشرا ببراء الخيال فى مادتها ، هذا الثراء التخيلى يأتى نتيجة عمل متزامن على عدة مستويات ، هذا التزامن بدوره — جاء نتيجة مباشرة لجرأة فايس فى مزجه بين هذه الأساليب والوسائل الفنية المتناقضة .

هل المسرحية سياسية ؟ فايس يقول انها ماركسية ، وقد أصبح هذا الأمر محل جدل طويل . ومن المؤكد أنها ليست جدلية بمعنى أنها لا تثبت صحة قضية ، أو تستخلص مغزى ( أخلاقيا ) ومن المؤكد أن بناءها المنشورى يجعل سطورها الأخيرة ليست هى المكان الذى تبحث فيه عن الفكرة التى توجز للعمل . ان فكرة المسرحية هى ذات المسرحية ، وهذه لا يمكن صياغتها فى شعار بسيط . هى تقف بحسم وصلابة فى صف التغيير الثورى ،

لكنها نعى — على نحو مؤلم — كل العناصر في موقف إنسانى عنيف ،  
وتقدمها لجمهورها في صورة سؤال مقلق :

« الشئء الهام أن ترفع نفسك إلى أعلا عن طريق شعرك وحده . وأن  
تنصرف نحو الداخل والخارج لترى العالم كله بعينين جديدتين ... »

يمكن أن يتساءل أحد : « وكيف ؟ » ، عن حكمة يرفض فايس أن  
يجيب ، أنه يرغمنا على أن نربط بين الأضداد وأن نواجه التناقضات . أنه  
يتركنا عراة . أنه يبحث عن معنى بدل أن يحدد المعنى ، ويلقى عبء  
الوصول إلى إجابات إلى مكانه الحقيقى الذى إليه يتمى : بعيدا عن  
الدرامى ، داخل أنفسنا .





## الفصل الثالث

### استفزازات — القسوة والجنون والحرب

مانيفستو الستينيات :

...

لم تقدم الثقافة خيرا لأى إنسان مهما كان . ولم يحدث أن أدى عمل  
فنى بإنسان واحد لأى يصبح أفضل مما هو عليه .

\*\*\*

كلما أصبح الناس أكثر وحشية ، بدا عليهم ، أكثر وأكثر ، أنهم  
يتذوقون الفنون .

\*\*\*

تقديم ريرتوار من المسرحيات الكلاسيكية هو فى ذاته أمر غير مجد .  
ليس هناك أى فارق روحى بين إعادة إحياء اهنس ، أو تقديم كوميديا  
موسيقية .

\*\*\*

ليست المشكلة أننا ننشد التسرية ، لكن المشكلة هى أننا لا ننشدها .  
ولو أن كل جماهير المتفرجين أصرروا على طلب التسرية ، ولا شئ سواها ،  
فسيكون على المسارح فى العالم : ( أ ) إما أن تخلو تماما من روادها ، مرة

واحدة وللأبد ، ( ب ) وإما أن تبدأ فى التخلص من كثير من الأعمال الجادة .



لعنة مسارح ستراتفورد أنها دائما غاصة بالمتفرجين ، وهم يصفقون لأسوأ العروض كما يصفقون لأفضلها ، لماذا لا يصرون على طلب التسرية ؟ لو أنهم فعلوا لقدمنا لهم أعمالا أفضل .



النبالة هراء . ولا أحد يعرف ماذا كانت القيم الأخلاقية عند شكسبير ، وليس أمامنا سوى أن نمضى نحو ما هو مثبت فى نصوصه اليوم ، وليس فى أى من طبعاتها ضمان لطريق التأثير فى المتفرجين حتى يذرفوا الدمع ، أو توجيههم نحو حياة ألطف .



حين يقول أحدهم : « إثنى لم أتأثر » ، من أعطاه الوهم بأن مشاعره جهاز رصد فائق الحساسية والدقة ؟ وهناك دائما ناقد واحد يزعم أنه لم يتأثر . وربما كان هذا صحيحا .



الذكاء هراء . نحن ننتج نوعا من الممثلين المصابين بندوب من التعطف : التمثيل أجوف ، والطبيعة شئ مسطح ، وهو يمضى بذكاء بين الاثنين فى التمثيل : الشرارة فى المنتصف ، والقبطان متباعدان .



على الممثل ألا يكتفى بتقديم ما يفهمه ، لأنه في هذه الحالة سيجعل  
سحر الدور على قد مستواه . بل عليه أن يخلّي الدور يثير نفسه كل  
الأصدقاء التي لا يستطيع أن يلفها وحده .



« البرلينر — انسامبل » أحسن فرقة في الدنيا . وهي تخصص للتدريبات .  
أوقاتا طويلة جدا . وفي موسكو ثمة أعمال استغرقت التدريبات فيها ستين  
كاملتين ثم جاءت النتيجة مفرعة . هذا حظ عاثر ، لكنه لا يثبت أن  
التدريبات الطويلة أمر سيء .



البعض ينفق أمواله بحكمة والبعض يبددها ، لكن هذا لا يثبت أن الفرقة  
الدائمة ستكون بحالة أفضل إذا اختارت إلى المال .



حين تحدث السوراليون عن اللقاء بين المظلة وماكينة الخياطة فانهم قالوا  
شيئا . والمسرحية هي لقاء بين الأضداد . وهذا هو التجانس المسرحي .  
الانسجام تنافر وتعارض .



إذا لم نجعلنا المسرحية نفقد توازننا ، أصبحت الأمسية كلها فاقدة  
التوازن .



إذا أثبتت المسرحية أى شيء نحن نؤمن به فعلا فلا جدوى منها بالنسبة لنا اللهم إلا إذا أكدت — بالطبع — فكرة أن المسرح يمكن أن يساعدنا على رؤية أفضل .

المسرح الاجتماعى مات ودفن . المجتمع بحاجة إلى تغيير ، وهى حاجة ملحة ، ولكن فلنستخدم أدوات صالحة على الأقل ، والتلفزيون أداة حقيقية ، أما استخدام مسرحية لشن حرب فهو كمن يحرث فى البحر .

المسرح الاجتماعى لا يستطيع أن يبلغ هدفه بالسرعة الكافية ، والوقت الطويل الذى يستغرقه التصوير يرغمه على تبسيط قضيته ، وهى — على التحديد — النقطة التى يثيرها خصومه . لقد اجتاحت « البرلينر — انسابل » لندن مثل العاصفة . ما الذى سنظل نذكره : المهارة أم المعنى ؟

نحن بحاجة للنظر نحو شكسبير . وكل شيء جدير بالاهتمام عند بريخت وبيكيت وأرتو موجود — فى شكسبير . ومن أجل أن نثبت فكرة لا يكفى أن نقولها ، بل يجب أن تحترق فى ذاكرتنا . هاملت مثال لهذه الفكرة .

هذا اختبار قاس : بعد عشر سنوات ، هل سيبقى فى نفوسنا أثر نستطيع استخدامه لإعادة بناء المسرحية ؟ هذا الأثر مثل الحامض المحترق ، سيتشكل مثل « السلويت » لكنه ليس بمجرد صورة ، إنه صورة ذات شحنة عاطفية

وثقافية ، عن هذه النواة الصلبة يمكن اكتشاف معالى العمل من جديد .  
أمثلة : الأم شجاعة نجر العربية — مشردان تحت شجرة — شايوش راقص .

\*\*\*

فى شكسبير مسرح ملحمى ، وتحليل اجتماعى ، وقسوة طقسية  
واستبطان وليس فيه تأليف أو تعقيد بينها ، بل هى تبقى جنبا لجنب ،  
متناقضة ، متعاشية غير متصالحة .

ولا جدوى فى انتزاع شرائح من القيم الشكسبيرية ثم استخدامها من  
جانب الدرامى مثل أوراق اللعب ، والدرامى الذى يأخذ منه حسه التاريخى  
دون الاستبطان هو كائن مميت ، مثله مثل المخرج الذى يأخذ مظاهر الأبهة  
دون المعنى .

ويبقى أننا جميعا ضجرون من شكسبير ضجر الموت ، لقد رأينا كل  
المسرحيات غير المعروفة ، ولا نستطيع أن نحيا على إعادة الروائع .

ونحن لا نستطيع أن نعيد بناء مسرح شكسبيرى عن طريق التقليد ،  
وفى الوقت الذى يقر فيه قرارنا على تكتيك شكسبيرى فنحن خاطئون .  
يتحرك الرجل الميت ، ونبقى نحن دون حراك . والتصميم الحديث لخشبة  
المسرح مساو فى ابتذاله لتلك الستارة المستعرضة .

\*\*\*

ليس منهج شكسبير ما يثير اهتمامنا . ان الطموح الشكسبيرى هو ما يثير  
الاهتمام الطموح للتساؤل عن الناس والمجتمع فى حالة الفعل والعلاقة بالوجود  
الانسانى ، الجوهر والقرى .

كنت أظن أنني أعرف — عن ظهر قلب — كل كلمة في « نصيحة للممثلين .. » وذات يوم سمعت هاتين الكلمتين : « الشكل والثقل .... ما هو الشكل والثقل عندنا اليوم ؟

ومن يهتم بإجابة السؤال —  
ولماذا لا يهتم أحد ؟

\*\*\*

نستطيع أن نتحدث عن الاسكان في التلفزيون ، ونتحدث عن السماء في الكنائس الخاوية . في المسرح نستطيع أن نسأل لماذا يستحق البيت أن تعيش فيه ، وهل نحن راغبون في السماء حقاً . أين هو المكان الذي نستطيع فيه أن نفعل مثل هذا ؟ ، ونحن نستطيع أن نتحدث عن ساعات عمل أقل في الأسبوع ، وعن أوقات الفراغ ، وإذا نحن لم نخبر حياة الفراغ في المسرح ، فأين يمكن أن نخبرها ؟ في أماكن حجز المعتوهين ؟ .

\*\*\*

هل هؤلاء الدراميون كائنات مفزعة ؟ وإذا لم يكونوا كذلك ، لحسن حفظهم ، فليقولوا لنا ما سرهم . أما إذا كانوا فليواصلوا الحفر في فزعهم ، إذا جرؤوا على أن يحفروا أسفل ما هو سيكولوجي ، فإنهم سيجدون البركان .

وهم إذا اكتفوا بالوصف البسيط لبركانهم ، فانهم يدعوننا للعودة إلى عصور الظلام ، أما إذا صعدوا بهذا البركان الداخلي إلى ضوء المجتمع ، فان الانفجار سيكون جديراً بالمشاهدة .

في باريس ، يطلقون كلمة « الاعادة أو التكرار على البروفات أو التدريبات وليس ثمة اتهام محيت أشد من هذا . وفي باريس فرقة اسمها « المسرح الحى » (Théâtre Vivant) . وليس ثمة اسم أحسن من هذا ، كلمة « الحى » هذه غامضة ، لن تضيف شيئا إذا نحن حاولنا أن نجعلها أكثر تحديدا . يجب أن نضع لها تعريفات جديدة طوال الوقت .

\*\*\*

الحمد لله أن فننا لا يلوم ، فنحن — على الأقل لا نضيف مزيداً من الرمم للمتأخف ، والعرض الذى قدم بالأمس يبدو اليوم إخفاقا . إذا قبلنا هذه الحقيقة ، استطعنا أن نبدأ دائما من نقطة البداية .

\*\*\*

### مسرح القسوة :

قضينا معظم سنة ١٩٦٥ فى العمل مع جماعة صغيرة وراء أبواب موصدة ، والآن ونحن نقدم بعض تجاربنا تلك على الملأ ، فإننا ندعو عروضنا هذه « مسرح القسوة » اعترافا منا بفضل أرثو . ونحن استخدم أرثو كلمة « القسوة » فلم يكن يقصد إثارة نزعات سادية ، بل كان يدعونا إلى مسرح أكثر صرامة ، أو — لو استطعنا أن نتابعه إلى هذا الحد — مسرح لا يعرف مشاعر الرحمة إزاءنا جميعا .

كان البرنامج أقرب إلى الكولاج « أو العمل المسرحي المختلط الذى يعتمد على طلاقات فى الظلام ، وطلاقات تضوئ على أهداف بعيدة ، لم يكن سلسلة من النصوص فنحن لم نكن نهدف إلى تقديم أشكال جديدة فى

الكتابة للمسرح ، وليست هذه تجربة أدبية ، ذلك أننا أحسننا — تشارلس مورريتز وأنا — إحساسا قويا بأن ثمة مصادر للتعبير المسرحي يتم تجاهلها ، فقررنا أن نجمع معا عددا من الممثلين والممثلات لدراسة هذه المسائل .

ونحن نعتقد أن المسرح المعالي يجب أن يتكون من أجزاء ثلاثة : المسرح القومى ، الذى يبقى حيا عن طريق التجديد المستمر فى تقديم الأعمال الكلاسيكية قديمة وحديثة ، وعروض الكوميديا الموسيقية المفعمة بالحياة والقدرة على بعث الفرحة والبهجة من خلال الموسيقى ، واستخدام الألوان ، وإثارة الضحك المقصود من حيث هو . كذلك ، ثم المسرح التجريبي . والآن ، نظراً لأن كثيراً من ممثلينا قد انتقلوا إلى العروض التجارية التى تحقق نجاحا كبيرا ، فقد خسرنا مسرحنا الطليعى . مجال العروض الموسيقية له مؤلفوه الذين يضعون له الموسيقى العيانية والموسيقى الرياضية أو العددية والموسيقى الألكترونية ، هم سابقون لزمانهم ، لكنهم يمهّدون طريق الموسيقيين الشباب التاليين عليهم . والأمر شبيه بهذا فى فن الرسم ، بعد التجارب الكثيرة فى الشكل والفراغ والتجريد ، وفن « البوب » اليوم مجرد فن من الفنون الأيسر مثالا . ولكن : أين الطليعة فى المسرح ؟ من المؤكد أن كتاب المسرح يستطيعون — باستخدام آلاتهم الكاتبة فقط — استكشاف الشكل ، والبحث عن طرائق جديدة للكتابة للمسرح ، بل وربما استطاعوا أن يجدوا السبل لتقديم أعمالهم . ولكن إلى أى حد تقترب هذه التجارب — وبعضها كوارث حقيقية — من تلك التى يتعلم منها الممثلون والمخرجون كيف يتعدون عن تلك الأشكال الجامدة ، والمتحجرة ، والناقصة ، السائدة اليوم ؟

كى نواجه جمهورا جديدا بصيغ إبداعية جديدة ، يجب أن نكون

قادرين ، أولا — على أن نواجه المقاعد الخالية . ورغم ذلك لا يزال المحك الرئيسى فى مسرحنا اليوم هو حجم الجمهور . حتى أفضل متعهدينا وممثلينا ومخرجينا وكتابنا يعتقدون ، صادقين ، أن هذا معيار جيد للحكم ، ويعملون ، مخلصين ، وهم مقتنعون بأن العرض الناجح يجب أن يغطى تكاليفه على الأقل . وهذا ما يحدث فى الأغلب ، وهو شئ طيب إن حدث . ولكن فى ظل هذا النظام فإن أى مسرح مضطر للتوقف على الأقل ، فلا أحد — مهما بلغ من مثالية — يستطيع الاستمرار فى العمل وخسارة المال . وعلى هذا فإن أولئك الباحثين عن المال يقولون بوضوح : « إننا مهتمون فقط بتحقيق الربح » ، فى حين أن أفضل الآخرين قد يقول : « إننى أريد فقط أن أعطى النفقات » ، وهذا خطأ ، فالمسرح الذى يكون عليه دائما أن يغطى نفقاته هو مسرح بليد .

كانت فرقة « الرويال — شكسبير » تشرف على تجربتنا إشرافا تاما . وما دام لدينا مسرح صغير ، فإن هذا الإشراف يمكن أن يكون شاملا ، وهى مستعدة لأن تغطينا حتى لو لم نبيع مقعدا واحدا ، فى أى من العروض . فى ظل هذه الشروط ، فإن الفشل يعنى العجز عن إبقاء هذا النوع من المسرح حيا ، أو اقتصاره — بطريقة عنيفة — على خط واحد من خطوط التجريب .

وقد وجد أرتو إيثبات نظرياته فى مسرح الشرق ، وفى حياة مكسيكو ، وفى أساطير التراجيديات الاغريقية ، وفى المسرح الاليزابيثى قبل هذا كله .

فالمسرح الاليزابيثى يتيح للدرامى تلك المساحة التى يستطيع أن يتحرك فيها بحرية بين العالم الخارجى والعالم الداخلى . وإنما تكمن قوة ومعجزة النصوص الشكسبيرية فى حقيقة أنها تقدم الانسان من جميع جوانبه على

نحو مترامن . ونحن بدورنا نستطيع أن نشعر بالتوحد ، أو نبقي على مبعدة ، نسلم أنفسنا للوهم أو نرفضه ، ويمكن لمشهد بدائي أن يزعجنا على مستوى ما قبل الشعور ، على حين يبقى العقل الذكي يراقب ، ويعلق ، ويهدئ . فنحن نتوحد على المستوى الانفعالي ، الذاتي ، وفي نفس الوقت نستطيع أن نقوم على المستويات السياسية والموضوعية ومن حيث العلاقة بالمجتمع ، ونظرا لأن الجنود العميقة تضرب بعيدا عن اليومي ، فإن اللغة الشعرية والاستخدام الطقسي للايقاع يكشفان لنا جوانب في الحياة لا تيسر رؤيتها على السطح .

مع ذلك ، فمن طريق انكسار الايقاع ، أو الانتقال المفاجيء إلى التمر ، أو الانزلاق إلى لهجة عامية ، أو جملة حوار جانبية يتوجه بها الممثل نحو الجمهور ، كان شكسبير يهدف لأن يذكرنا بأين نحن ، ومن ثم يرجع بنا إلى العالم الصلب المألوف ، بعد أن تم قول كل شيء ، وفعل كل شيء ، لن تعود المسحاة سوى مسحاة . إن لشخصياته هذا الاتساق المركب ، لواحد مستغرق تماما في فيضه الخاص ، في حياته الداخلية ، لكنه — في ذات الوقت — يمثل تخطيطا دقيقا يمكن التعرف عليه .

كانت وسيلة التعبير الرئيسية عند شكسبير هي الشعر . وهي أداة ثرية ، ورشيقة ، تشكلت ونضجت في فترة استثنائية مواتية . كانت فيها اللغة الانجليزية تطوع عضلاتها ، وتتأهب لدخول عصر نهضتها . وقد فشلت كل المحاولات التالية في تحقيق النتائج التي حققها شكسبير بالشعر المرسل . من وجهة نظر معينة ، يمكن اعتبار « القسوة » عند أرتو محاولة لاستعادة تنوع تعبير شكسبير بوسائل أخرى ، وتجاربنا التي تستخدم عمل أرتو كنقاط انطلاق ، أكثر منه نموذجاً يجب إعادة تكوينه بطريقة حرفية ، يمكن

تفسيرها كذلك من حيث هي بحث عن لغة مسرحية تكون في مثل طواغيعه  
ونفاذ مسرح الاليزابيثيين .

وببدأ بحثنا بالنظر إلى اثنين من أحجار الزاوية : جارى وأرتو ، جارى :  
قوة تدمير رائعة ، اجتذب الأدب الفرنسى من رمزية « نهاية الدائرة » إلى  
عصر التكميلية ، والنصوص المأخوذة عن رائعته المهوشة الداعرة ، « أوبو  
ملكاً » تستخدم كمبررات للارتجال ، ولكي توضح — بين ما توضح —  
أن هذه التجربة لا تستبعد بالضرورة — حس الفكاهة . أما أرتو فيمثلته  
المعرض الأول للقسم الوحيد الذى كتبه حواراً : تدفق الدم .

هذا التيار من القسوة تم اختياره فيما بعد ، بمساعدة نصوص كتبت له  
خصيصاً وبمساعدة التدريبات والتمارين الخاصة ، أو بمحاولات إعادة فتح  
باب المناقشة حول العلاقة بين المسرح والفيلم ، وبين المسرح والصوت .  
ولى كل الأحوال فإن ما كنا نبحث عنه هو قوة ومباشرة وكثافة التعبير .  
بهذه الروح ، حاولنا الاقتراب من أكثر الأعمال تجريبية على الإطلاق :  
هاملت . وقد بدأ من الملامم افتتاح برنامج سنة ١٩٦٤ — الاحتفال بنهاية  
القرن الرابع بعد رحيله — بتقديم عمل من أعماله ، وبأكثر الطرق الممكنة  
راديكالية وجذرية .

لماذا نعرض هذه التجربة أمام الجمهور ؟ لأنه مامن تجربة مسرحية  
تكتمل تماماً دون جمهور يرقبها ، ولأننا كنا بحاجة لمعرفة ردود الفعل .  
ولأننا نريد أن نرى النقطة التى التقينا عليها ، ولأننا نريد أن نخضع ردود  
الفعل هذه للفحص الذى نخضع له عملنا .

ولم تكن هذه الجماعة واجهة عرض لأولئك الباحثين عن نجوم  
المستقبل ، لكنها كانت تأمل في أن تلقى القبول لذاتها ، لم تكن تحاول صنع

الأخبار ، لكنها كانت تأمل في أن تثير مناقشات واسعة .

كنا نقدم برنامجنا في وقت اهتمت فيه كل التقاليد المسرحية ، ولم تعد فيه قواعد ثابتة . وجماعتنا — من جانبها — قامت بتفكيك الحكاية والبناء والشخصيات والتكنيك والايقاع والنهايات الكبيرة والمشاهد العظيمة ونقطة الذروة الدرامية . لقد بدأت من المقدمة للمنطقية إلى تقضى بأن اضطراب حياتنا وتعقدها في منتصف الستينات لابد أن يدفعنا لطرح التساؤلات حول كل الأشكال التي تلقى القبول .

وماذا بعد ؟

لا يستطيع المسرح أن يكون خالصا :

حين يكون مسرحنا جادا ، فلا يمكن أن يكون شديد الجدية . فماذا نعنى بكلمات مثل « صادق » و « حقيقى » و « طبيعى » ؟ إننا نستخدمها كدروع تدفع عنا أذى التجربة المسرحية . ذلك أن التجربة الحقيقية يمكن أن تكون مؤلمة وغريبة لدرجة أنها تبدو « غير صادقة » و « غير حقيقية » و « غير طبيعية » .

من حين إلى حين ، يعى المسرح أنه قد أصبح داجنا ، ويتم تقاذف كلمة مثل « الشعر » ، وترتفع صيحات تتردد فيها كلمات : « التراجيديا » و « التطهير » و « أين الشعراء » ؟ . وبعدها ماذا يحدث ؟ يبدأ بحث شامل وخفى ورصين عن القيم العليا أو الكامنة ، بحث مثير مبالغ في تمجيده حتى يبدأ أحدهم في الضحك ، بعدها يحس كل مؤسس الفن هؤلاء أنهم تحت وابل بارد ، بأبسط المعالى .

أملنا الوحيد الباقي هو في النهايات القصوى ، في زواج الأضداد ، حتى إن تحطم التقاليد التي تثير المخاوف والآلام تصحبه الضحكات ، وحتى أن استكشاف الزمن والوعى وطقوس الحب والموت تصحبه البذرة الخشنة للحياة وللأحياء . المسرح هو المعدة التي يتم فيها تحول الطعام إلى واحدة من نهايتين متكافئتين : البراز والأحلام .

يو . اس تعنيك ألت ، يو . اس تعنيان نحن :

مسرح الرويال شكسبير يستخدم المال العام كى يقدم مسرحية عن الأمريكين وحرهم في فيتنام . هذه حقيقة منكرة بالتفجر ، وقد أدت لردود فعل كثيرة متناقضة ، بحيث بدا أن الأمر بحاجة لشيء من التفسير . ان المسرح يصينى أحيانا بالغثيان ، حين تروعى الصنعة فيه ، رغم يقينى — في ذات اللحظة — أن شكلته هي قوته ، ويعزى ميلاد يو . اس إلى احساس جماعة منا بأن الحرب في فيتنام تخلق موقفا أكثر قوة وحدة والحاحا مما استطاعت أى دراما بين أيدينا أن تعبر عنه . فكل المسرح الذى نعرف أخفق في أن يتناول القضايا التي تعنى المثلين والجمهور — بقوة — لحظة لقاءهم الفعلي ، لأن اللوق العام ينتهك بافترض أن الحروب القديمة بالكلمات القديمة إنما هي أكثر حياة من الحروب الدائرة اليوم ، وأن صور البشاعة القديمة تكسب شيئا من التحضر في راحة مابعد العشاء ، أما صور البشاعة التي تحدث الآن فليست جذيرة بالاهتمام .

وقد بدأنا يو . اس من أمر بدا أننا بحاجة إليه أشد الاحتياج : تلبية النداء المتمثل في التحدى الذى يخلقه الموقف في فيتنام . وكنا على يقين بأنه لم يوجد ، بعد ، عمل فنى مكتمل وناجز عن فيتنام ، وكنا نعرف

أنتك لا يمكنك أن تذهب إلى مؤلف ، وتعطيه مبلغا من المال ، وتقول له : نحن نطلب — كما من متجر — الرائعة التالية عن فيتنام . هكذا كان أماننا : إما أن نبقي دون عمل شيء ، أو أن يقول قائلنا : هيا نبداً .

خمسة وعشرون ممثلاً ، على علاقة وثيقة بما ندعوه فريق المؤلف . بدأوا يفحصون الموقف الفيتنامي ، واستغرق هذا الأمر عدة شهور . وعلى مدى أكثر من خمسة عشر أسبوعاً من التدريبات ، اكتسب كل ممثل علاقة بفيتنام ، ربما كانت أكثر قوة مما يمكنك أن تتوقع من شخص آخر لم يتح له هذا الوقت ، وهذه الفرصة المواتية . والآن ، فإن أى عرض سيقدم ( وهذا صحيح أيضاً بالنسبة لكل أشكال المسرح ) سيمنحك — أنت الشاهد — إمكانية واحدة . وأنت تدفع للممثل كما لو كان خادمك ، أو نصير قضيتك ، كى تجعله يرضى لشأن قاصر يتطلب مهارة فائقة ، وهو أن تحصل منه — خلال فترة قصيرة — على تكتيف لما استطاع أن يجمعه في فترة طويلة من الزمن . إن الممثل يصبح مثل المرشح النقي ، عليه أن يترجم شتات هذه المادة المخيرة ، وأن يرجع — المرة بعد المرة — إلى فيتنام ، ثم يربط مايجده بما يخبره باعتباره حقيقياً في ذاته ، ثم ينفض هذا كله معك ، أخيراً ، خلال ثلاث ساعات .

وقد سئلت مراراً عما إذا كنت أجد شيئاً سيخلف أثراً في تتابع الأعمال التي قدمناها من « الملك لير » إلى « يو . اس » وأحد الأشياء التي نعتقد جميعاً أنها ستخلف أثراً هي الطريقة التي تتغير بها الأمور من سنة لأخرى ونحن نؤدى تمرينات التمثيل ، أو الارتجال . فقبل عشر سنوات كانت مسألة تجميع عدد من الممثلين الانجليز للارتجال حول موضوع ما ، أمراً بالغ الصعوبة ، وكانت أصعب العقبات التي عليك أن تواجهها هي عدم

رغبة الممثل الانجليزى فى أن يلقى بنفسه إلى شىء مجهول وغير محدد بدقة . أما اليوم فإننا نجد أن مسألة طلب جماعة من الممثلين كى تؤدي مشاهد التعذيب والوحشية والعنف والجنون قد أصبحت أمرا ميسورا لدرجة مخيفة ، وممتعا لنا جميعا بدرجة مخيفة كذلك . يتشكل الأمر ويتحرك ويتطور بسهولة مفزعة تماما .

وحين يقعد الممثلون صامتين فى نهاية عرض يو . اس ، فهم يعملون طرح السؤال علينا جميعا ، فى كل ليلة ، حول موقفنا هذه اللحظة ، هنا والآن ، مما يحدث داخل نفوسنا ، وفى العالم من حولنا . وذات نهاية عرض يو . اس ليست — كما فهم البعض — اتهاماً أو لوماً موجهاً من الممثلين للجمهور ، لأن الممثلين — حقا — مشغولون بأنفسهم . يستخدمون ويواجهون تلك الجوانب المروعة فى ذواتهم .

ولم يزعم عرض يو . اس المزاعم ، لقد صدر عن عمل تجريبي ، وتلك طريقة أخرى للقول بأنه قد أصبح كذلك نتيجة سلسلة من المحاولات لطرح قضية معينة .

كانت المسألة هى : كيف يمكن للأحداث المعاصرة أن تدخل إلى المسرح ؟ ووراءها يكمن السؤال : ولماذا تدخل إلى المسرح ؟ رفضنا عدة إجابات : رفضنا أن يكون المسرح فيلما تسجيليا يعرضه التلفزيون ، ورفضنا أن يكون قاعة محاضرات ، ورفضنا أن يكون موكب دعابة . رفضنا هذا جميعا لأنه من الفيلم التلفزيونى حتى قاعة الدراسة ، مروراً بالصحف والمصقات والأغلفة كانت المهمة المطلوبة تؤدي من خلال وسائط تم تطويرها لأدائها ، ولم تكن مهتمين بمسرح الحقيقة .

نحن مهتمون بمسرح المواجهة . وبالنسبة للأحداث المعاصرة : أى شىء

يواجه أى شيء ؟ من يواجهه من ؟ عن قضية فيتنام يمكننا القول أنها تعنى كل فرد وهى رغم ذلك لا تعنى أى فرد ، وإذا استطاع إنسان أن يحمل فى عقله — فى يوم واحد — رعب فيتنام ، والحياة المألوفة التى يحياها ، فإن التوتر بين هذين لن يكون محتملا على الإطلاق . سألنا أنفسنا : هل يمكن ، إذن ، أن نضع أمام المشاهد — للحظة واحدة — هذا التناقض : تناقضه هو وتناقض مجتمعه ؟ أية مواجهة درامية أكثر اكتمالا من هذه المواجهة ؟ أية تراجيديا أكثر حتمًا وأكثر إثارة للفرع ؟ كنا نريد من الممثلين أن يكشفوا كل جانب من جوانب التناقض حتى يستطيعوا فى النهاية بدل أن يدينوا الجمهور أو يواسوه ، أن يكونوا ما افترض فى الممثل أن يكون : ممثل الجمهور الذى أُعِدَّ ودُرِّب كى يسبق المشاهد فى طريق ، يعرف المشاهد أنه طريقه هو . .

وقد استخدمت يو . اس حشدا من الوسائل الفنية المتناقضة لتغيير الاتجاه ، وتغيير المستويات . كانت تهدف لأن تضع المختلف جنباً إلى جنب ، غير أن هذه لم تكن الدراما ، كانت صورة من صور الغواية : أن تستخدم لغة معاصرة طريفة سريعة الزوال ، من أجل التودد إلى المتفرج ومضايقته للمشاركة فى تحول موضوعات هى — فى الأساس — موضوعات تصده وتنفره .

ولم يكن هذا كله إلا إعدادا ، مثل المراحل الكثيرة التى تسبق قتل الثور فى حلبة المصارعة . ولم تكن تهدف إلى القتل ولكن إلى ما يسميه المصارعون لحظة الحقيقة . ولحظة الحقيقة عندنا هى لحظة الدراما كذلك ، اللحظة التى لا تأتى مرتين فى تراجيديا كاملة ، المواجهة الواحدة والوحيدة . كانت هذه لحظة النهاية دائما ، حين يتوقف كل زعم بالتمثيل .

ويصمت الممثل والجمهور جميعا ، لحظة ينظرون هم وفيتنام كل في وجه الآخر .

اكتب هذه السطور عقب فراغى من تقديم مسرحية « أوديب » التى تبدو القطب المعاكس لتجربة يو . اس . رغم ذلك ، فإن هاتين القطعتين المسرحيتين ترتبطان عندى على نحو وثيق وغريب : لا شىء مشترك بينهما من حيث المصطلح ، لكن الموضوع الرئيسى متطابق تقريبا : هو النضال لتجنب مواجهة الحقيقة . فمهما كان الثمن ، يعتمد الانسان دائما إلى ترتيب كل الأشياء التى فى مقدوره من أجل أن يتفادى التعرف البسيط على الأمور كما هى . ما سر هذه الظاهرة الغريبة فى أصل طريقتنا فى الوجود ذاتها ؟ هل ثمة موضوع أكثر أهمية وحيوية لفهمنا ، اليوم ، من هذا الموضوع ، وهل ينتمى لغز أوديب ، حقا ، إلى الماضى ؟

خرجت من التجربتين بتساؤل خاص يبدو أنه سيظل عندى طويلا دون جواب : حين تعرض المسرح لقضية معاصرة ، ملتبة ومقلقة مثل قضية فيتنام ، لم يفشل فى بحث استجابات قوية ومباشرة ، ويبدو أن هذا كسب طيب لأننا نريد لمسرحنا أن يكون قويا ومباشرا . ولكن : حيث أن الزناد خفيف على هذا النحو ، وحيث أن القذيفة تنطلق بمثل هذه السرعة ، وحيث أن الاستجابة الأولى بهذه القوة ، فليس من الممكن أن لمضى أعمق من ذلك ، فما أسرع ما تبهط المغاليق !

« أوديب » مسرحية رومانية تعرض فى المسرح القومى ، كل شىء مطمئن . وكل الحواجز لدى الجمهور مرفوعة ، فمعات السنين من الثقافة الآمنة والمعزولة تجعل من أى « أوديب » تمرينا لا ضرر فيه ولا خطر منه . لا مقاومة ، إذن ، من جانب الجمهور ، وبوسع ممثلين مسلحين بنص بليغ

أن يعضوا أعمق ما يمكن ، هابطين إلى أرض المراوغة الانسانية ، ويتبعهم الجمهور ، هادئا وواثقا ، فالثقافة تعويذة تهمهم من أى شىء يمكن أن يتطوّل من الماضى ببذاءة ليقترح حياتهم الخاصة .

يلمس الحدث المعاصر أعصابا عارية ، لكنه يخلق رفضا قويا للاستماع . وللأسطورة والعمل الشكلي الرسمي تأثيرهما ، لكنهما معزولان بنفس القدر ، فأى الجانبين — فى حقيقة الأمر — أكثر جدوى للمشاهد ؟ أتمنى أن أعرف جواب السؤال ؟

فن ضائع :

تخلو مسرحية « أوديب » تأليف سينيكا من أى حدث خارجي ، وربما بقيت دون أن تُمثل على الإطلاق فى حياة صاحبها ، ومن المحتمل أنها كانت تُقرأ بصوت عال بين الأصدقاء فى الحمام . وهى — على أى حال — لا تدور أحداثها فى مكان بعينه ، والناس فيها ليسوا أناسا ، والحدث الحى — وهو يمضى خلال الصور اللفظية — يقفز إلى الأمام وإلى الخلف مثل تكتيك السينما ، فى حرية تمضى لأبعد من حرية الفيلم .

إذن ، هذا هو المسرح وقد تحرر من تصميم المناظر ، وتحرر من الثياب أو الأزياء ، وتحرر من حركات الخشبة ، والايحاءات وما إليها . وقد لا نود أن نشاهد مثل هذا المسرح ، لكننا نعرف — على الأقل — من أين نبدا ، فكل ما يحتاجه المسرحية هو أذن موسيقي موهوب ومتفرد ، يسرى حب المسرح فى دمه ، وهو هنا شريكى الذى لا أستطيع الانفصال عنه : ريتشارد بيسلى ، ثم جماعة من الممثلين ليقفوا دون حركة . لكن هؤلاء الممثلين الذين لا يتحركون عليهم أن يتكلموا ، عليهم أن يضعوا أصواتهم

في حالة حركة ، وهذا الفعل ذاته سيؤدي إلى استثارة حركات أخرى غير مرئية أي أن الخارج الساكن يغطي الداخل الذي تدب فيه ديناميكية غير عادية . واليوم فإن المسرح القائم على الوعي بإمكانيات الجسد قد أطلق جيلا من الممثلين يستطيعون التعبير عن شحنة انفعالية قوية من خلال نشاط جسدي مكثف ، ومثل هذا النص لا يتطلب أقل من هذا ، بل لعله يتطلب أكثر : يتطلب من هؤلاء الممثلين الذين طوروا امكاناتهم الفيزيائية لا أن يتراجعوا للخلف ، ولكن أن يندفعوا للأمام في أكثر الاتجاهات مشقة : نحو اكتشاف كيفية تحويل القفزات والدحرجات والشقلبات إلى حركات أكروباكية للحنجرة والرثمين مع بقاء حالة السكون . وقبل كل شيء فإن هذا النص يتطلب فنا ضائعا : فن التمثيل غير الشخصي .

كيف يمكن أن يكون التمثيل غير شخصي ؟ إنني أرى — على الفور — ما يمكن أن يحدث لممثل موثوق بقدراته ، حين يسمع هذا التعبير ، ويحاول أن يبقى مخلصا في عملية نزع الشخصية عن ذاته : بمعنى أن يبقى وجهه مجموعة من العضلات المشدودة ، وصوته بوقاً غير واضح ، إنه يمكن أن يبلغ ايقاعات غير طبيعية على الإطلاق . وربما بدا له أنه يأخذ مكانه في مسرح طقسى — لكنه قد يبدو لنفسه مؤديا لطقس كهنوتي في حين يبدو لنا زائفا . رغم ذلك ، فهو لو أطلق العنان لشخصيته ، وإذا نظر إلى التمثيل من حيث هو تعبير شخصي ، فسيبدو — بسهولة — شكل آخر من أشكال الزيف ، يفرق النص في مستنقع من التأوهات والصيحات ، والتي تصدر كلها عن استعداد لعرض هواجسه ومخاوفه . أن أسوأ سمات المسرح التجريبي إنما تأتي نتيجة لإخلاص هو — في جوهره — ضد الاخلاص . ومثل هذه الحالة تنكشف مباشرة حين تبدأ الكلمات في الظهور : لأن الانفعال الزائف يعوّق الوضوح .

وبطبيعة الحال ، فإن كل ألوان التمثيل ما دام يؤديها بشر ، فهي شخصية ، رغم ذلك فمن المهم جدا أن نحاول أن نميز بين شكل التعبير الشخصي غير المجدى ، السرف فى انغماسه فى الذات ، وشكل آخر من التعبير يكون غير شخصى وفرديا خالصا ، معا وفى ذات الوقت . هذا الاختلاط مشكلة أساسية فى فن التمثيل المعاصر ومحاولة تقديم نص «أوديب» فى بؤرة هذه المشكلة .

كيف يستطيع الممثل أن يتناول هذا النص ؟ قد تكون إحدى الوسائل الشائعة أن يوحد ذاته بالشخصية التى يلعبها ، وهنا يتعين عليه أن يبحث عن تشابهات سيكولوجية بينه وبين أوديب ، كأن يقول لنفسه : لو أننى أوديب لفعلت كذا وكذا لأننى أتذكر أن ... ، وهو يحاول تحليل أوديب وجوكاستا باعتبار أنهما كانا « بشرا حقيقيين » . وهو اميل لأن يكشف الاختفاق الكامل لهذا المنهج فقد يكون أوديب وجوكاستا تركيزا لمعنى إنسانى ، لكنهما ليسا شخصيتين .

وثمة منهج آخر فى التمثيل ، يلقى بالسيكولوجيا بعيدا ، ويبحث ، فقط ، عن تحرير ما هو غير عقلى فى طبيعة الممثل ، هنا عليه أن يحاول خلق حالة من حالات النشوة تستثير منطقة ما قبل الشعور ، ومن السهل عليه أن يزداد اقترابا من الأسطورة الشاملة وأن يتخيل — بالتالى — أنه قادر على استخلاص مادة درامية صحيحة ، ولكن عليه أن يحذر ألا يكون منساقا وراء حلم ، ذلك ان الرحلة إلى ما قبل الشعور قد تكون وهما يتغذى على وهم ، ويبقى التمثيل على ما هو عليه .

لا يكفى الممثل أن يلقى حقيقته ، لا يكفيه أن يتفتح انفتاحا أعمى على الدفعات النابعة عن مصادر داخل ذاته هو عاجز عن فهمها . إنه بحاجة

إلى تفهم يكون مرتبطا بأسطورة أرحب ، وهو لن يستطيع أن يصل إلى هذا الارتباط إلا عن طريق الولاء والاحترام المائلين لما ندعوه الشكل . هذا الشكل هو حركة النص ، هذا الشكل هو سبيله الفردي لاقتناص تلك الحركة .

وليس عيبا أن نجد أعظم الشعراء دائما بحاجة لأن يعملوا في مادة موجودة من قبل . « أوديب » لم يخترعه أحد ، فقبل الدراميين الاغريق كانت الأساطير ، والكاتب الرومانى سنيكا أعاد العمل على نفس المادة ، وكثيرا ما كان شكسبير يعيد العمل على مادة سينيكا ، والآن يقوم « تيد هيوز » بإعادة العمل على سينيكا ، ويصل إلى الأسطورة عن طريقه . هنا يطرح سؤال شائق : لماذا نجد فى الدراما العظيمة رغبة عند المُبدعين والمبتدعين لألا يتدعوا ؟ لماذا ألا يلقون إلا أقل الاهتمام نحو الابتداع الشخصى ؟ هل ثمة سر وراء هذا الأمر ؟ حين يعمل الدرامى على نمط سابق الوجود ، فإنه لا يحاول أن يفرض ذاته ومعناه ، لكنه يحاول أن ينقل شيئا آخر ، ولكنه ينقل هذا الشيء نقلا صحيحا فعليه أن يكون واقعا أنه مستعد بالإمكان ، وبجماع ذاته : من مهاراته لا ارتباطاته وتداعياته لأعمق الأسرار فيما قبل شعوره ، لأن يقفز إلى المسرحية ، إلى النظام المُوقع ، وإلى أن يقوم بدور الحامل أو الناقل . الشاعر حامل ، والكلمات عوامل ، وهكذا يتم اقتناص المعنى فى الشبكة ، والكلمات المكتوبة على الورق خيوط الشبكة . وليس مصادفة أن يكون تيد هيوز — أكثر الشعراء فردية ، أكثرهم تركيزا فى الوقت ذاته . فعن طريق استبعاده القاطع لكل الزخارف غير الضرورية ، وكل التعبيرات غير المجدية عن الشخصية ، استطاع الوصول إلى شكل خاص ، يملكه ولا يملكه فى آن .

هكذا نرجع إلى المثل ، هل يمكنه أن يكون حاملا بنفس المعنى ؟ ان هذا يتضمن فهمه لتصويرين على جانب كبير من الصعوبة : المسافة والحضور . المسافة — كما وصفها بريخت — تعنى أن تبقى شخصيته على بعد ذراع منه ، تعنى سيطرة إرادية فردية على كثير من الدفعات الذاتية ، رغبة في ظهور ما هو أكثر موضوعية منها . ما الذى يعنيه هنا ؟ لا المغزى ولا القرار الفنى . ونفى الانسانية على نحو ارادى إنما هو عمل ميكانيكى ، وكثيرا ما كشفت عروض بريخت عن سهولة الانزلاق إلى هذا الفخ : استخدام إرادة العقل كما لو أنه « البتاجون » يطارد العناصر المتمردة في الخليج !

العون الوحيد هو الفهم ، كلما ازداد فهم المثل لوظيفته الحقيقية على كل المستويات ، وصل إلى النعمة الصحيحة في أدائه . ولنأخذ مثالا بالغ البساطة : ان قارئ نشرة الأخبار في الاذاعة غير شخصى ، وعلى مبعده ، لأنه يفهم وظيفته : صوت يوضع في خدمة توضيح تلك الصفحة من الأخبار ، ومن ثم فهو بحاجة للوضوح والايقاع ، ولأن تكون نبراته لا هى بالدافئة ولا هى بالجمافة . أما إدخال انفعالاته الشخصية إلى الأخبار ، وتلوينها حسما تسبب له الأخبار من سعادة أو تعاسة ، فهو أمر غبى وسخيف .

ومهمة المثل أكثر تعقيدا من مهمة قارئ النشرة ، وينفتح أمامه الطريق الصحيح لو أدرك أن الحضور لا يعاكس المسافة . المسافة التزام بالمعنى العام ، والحضور التزام تام باللحظة المعيشية ، والاثنان معا . ولهذا السبب ، فإن الاستخدام الانتقائى للبروفات والتدريبات : لتنمية الايقاع أو الإنصات أو سرعة الأداء أو الدرجة أو التفكير الكلى أو الوعى النقدى ، إنما هى

ذات قيمة نفيسة ؛ شرط ألا يعتبر أئى منها منهجا ، وما تقدمه هو مزيد من اهتمام الممثل — جسدا وروحا — بما تتطلبه المسرحية ، وإذا أحس الممثل فعلا بأن سؤال المسرحية هو سؤاله الخاص ، فقد اقتنصته حاجته للمشاركة فيها ، وحاجته لوجود جمهور يراه ، وعن الحاجة إلى إيجاد صلة بهذا الجمهور تنبع حاجة لا تقل قوة إلى الوضوح المطلق .

وتلك هى الرغبة التى تقود أئعرا إلى الوسائل ، وهى تصوغ الرابطة الجيدة بمادة الشاعر والتى هى — بدورها — الرابطة بالموضوع الأصل .



## الفصل الرابع

وما شكسير ؟

شكسير ليس هو الضجر :

إذا لم يكن العرض الذى قدمته لروميو وجولييت قد فعل شيئا آخر ، فقد أثار من حوله مناقشة وجدلا ، وهذا شيء طيب فى ذاته ، لم يعد للمسرح منه حظ كبير فيما بعد . لقد وجه إلى النقد لاعتبارات كثيرة — بعضها متناقض تماما . لكن الأمر ذا الدلالة هو أننا كنا نحاول ، فى ١٩٤٦ ، إعلان قطيعة واضحة مع الأسلوب المقبول فى تقديم شكسير ، وكان هذا الجدل — على نحو من الانحاء — دليل نجاحنا .

وجاذبية شكسير — على اتساع العالم كله — إنما تكمن أساسا فى القوة الدرامية الهائلة لمسرحياته ، واحكام تقدمها . ولكن يجب أن نعترف بأن شكسير قد أصبح — خلال هذا القرن الأخير — يمثل لجمهور المسرح العادى قطعة من الضجر ، مهما كانت درجة الاخلاص للنص والالتزام

. ٤٠

إن أية لحظة عند شكسير يجب أن تكون فى أهمية أية لحظة أخرى ، وكل من يتكلم يجب أن يكون « صاحب الدور الرئيسى » حين يتكلم . ولكن ماذا حدث ؟ مع مرور الزمن وتطور المسرح ، وحلول الخشبة التى تماثل إطار الصورة ، أصبح « النجم » — والممثل — المدير يفضلان أن يتم تشذيب المشاهد ، وأن تُستغل لحظات مفردة ، فمسرحية روميو

وجوليت — وانتبه لهذا — المعدة أساسا كى يلعب دورها الرئيسيين صبي  
وصبية ، كجزء من فريق ، أصبحت تدريبا لإظهار مواهب اثنين من  
الممثلين « الكبار » .

وقد قيل إن شعر شكسبير يعانى كثيرا من تناوله « الحشن » على أيدينا ،  
وإننا حاولنا أن ننقل الإحساس الصادق بالشعر على نحو ما يفهمه رالى  
وسيدنى ومارلو وايسكس ، لا على نحو ما يفهمه تينسون وهاغور الذى كان  
يعيش فى كوفنترى ، وعند الاليزابيثين ، فإن العنف والعاطفة والشعر أشياء  
لا يمكن الفصل بينها أبدا .

وكان ما حاولته هو الابتعاد التام عن التصور العامى لروميو وجوليت  
من حيث هى قصة حب عاطفية مصنوعة على نحو لا يخلو من تكلف ،  
واستعادة العنف والعاطفة والإثارة المتمثلة فى الحشود المندفعة للاحتجاج ،  
والضغائن والمؤامرات ، وإعادة الامساك بالشعر والجمال الصادرين عن نبع  
« فيرونى » ، والتي تبدو قصة الحبيبين شيئا عارضا لإزاءه .

كنا نعرف قبل أن نبدأ أن محاولتنا الجذرية هذه لاعلان القطيعة مع  
التراث المتعلق بمسرحية لها هذا الرصيد من الحب والشعبية ، لابد أن تستثير  
عداء ضاربا . وكنا مصييين ، وكان العداء ضاربا حقا . وإننا نرحب  
بالنقد ، فهو أمر صحى ومفيد ، لكن حكم الناس الذين يأتون إلى  
ستراتفورد — أون — آفون فقط من أجل أن يستمتعوا بالعرض ، دون  
أفكار وتصورات مسبقة عن كيفية تقديم شكسبير ، هو القادر ، وحده ،  
على أن ينبثق إلى أى حد كانت محاولتنا لأن نجد طريقا جديدا فى  
الأربعينيات ، لها ما يبررها ، وأنها كانت صائبة تماما .

خطاب مفتوح لوليم شكسبير ..

أو : كما لا أموها ..

عزيزى ولیم شكسبير ..

ماذا جرى لك ؟ لقد اعتدنا أن نحس دائما بأننا نستطيع الاعتماد عليك ، وكنا نمضى فى جهودنا على خشبة المسرح ، ونحن نعرف أن بعضها سيلقى القبول وبعضها لن يلقاه ، فهذا من طبيعة سير الأمور ، وأما الآن فإنه أنت الذى يجلب لنا دائما مثل تلك الكتابات المربعة ، فحين نشرت الملاحظات والتعليقات حول تقديم « تيتوس أندرو نيكوس » ومنحتنا كلنا الدرجات النهائية لأننا أنقلنا مسرحيتك تلك ، لم أستطع تجاهل وخز الشعور بالذنب ، وأقول الحقيقة أن أيا منا طوال البروفات لم يكن يتصور المسرحية على هذا القدر من السوء .

وبطبيعة الحال ، سرعان ما تعلمنا كم كنا مخطئين ، وبالنسبة لى فقد كنت مستعدا لتقبل وجهة النظر القائلة بأنها أسوأ أعمالك ، لولا أن أزعجتى ذكريات أخرى : حين أخرجت « خاب سعى العشاق » مثلا ، ألم يكتب أحد النقاد أنها « أضعف مسرحياتك وأكثرها سخفا » ؟ ، ثم « حكاية شتاء » إننى أتذكر وجهة نظر قالت « انها أسوأ مسرحيات شكسبير .. نفاية طويلة لحد الإملال ومجافية للعقل » ، فى حين أننى كنت أعمل فى إخراجها متوهما أنها جميلة ورائعة ، وأنها تتحرك حركة عميقة فى لا واقعيتها ، أمثلة تبدو نهايتها السعيدة المتمثلة فى ديب الحياة إلى القتال ، معجزة تحققت بفضل حكمة ليونت المستعادة وتسامحه ، وإننى أخشى أن يكون قد فاتنى أنه لا اعتبار لمعجزة تبدو بمثل هذا القدر بعدا عن الاحتمال .

وإننى أفترض أننى لابد قد أعددت نفسى — خطوة فخطوة — لليقين بأن « العاصفة » ليست سوى أفدح أخطائك . كنت مخطئاً حين اعتقدت أنها أروع أعمالك ، وكنت أتصور أنها مقلوبة فاوست ، وأنها الأخيرة فى دائرة مسرحياتك الأخيرة عن الرحمة والتسامح وأنها مسرحية تظل عاصفة طول أحوالها ، ولا تبلغ المياه المادئة ، إلا فى صفحاتها الأخيرة ، وكنت أعتقد أنك كنت على صواب تماماً حين جعلتها هكذا ، خشنة ، كثيرة الخواف والمتعدرات ، درامية ، وكنت أحس أنها ليست مصادفة أن تجعل فى الحكايات الثلاث للمسرحية مقابلة بين بروسبيرو المتوحد ، الباحث عن الحقيقة وبين سادة أجلاف وقتله ، ومهرجين جشعين أظلمت نفوسهم بالشر . وكنت أحس أيضاً بأنك لم تنس — على حين فجأة — قواعد كتابة المسرحية ، ومن بينها القاعدة التى تقضى « بأن تكون كل شخصية مشابهة لهذا أو ذاك من جمهور المشاهدين .. » ، لكنك شئت — عن عمد — أن تجعل رائعتك العظيمة هذه على مبعلة يسيرة منا ، على مستوى أرقى .

أما الآن ، وبعد أن قرأت كل التعقيبات والملاحظات ، أجد « العاصفة » أسوأ مسرحياتك ، أسوأها حقاً هذه المرة . وإننى أعتذر لك عن إغفائي فى إخفاء ضعفها أكثر مما فعلت . ولحسن الحظ أننى وعيت خطأى ، حين كنت لا أزال فى استراتفورد ، ولدى بضعة أيام أقضيها قبل الرحيل . وفكرت فى أن أشهد إحدى روايتك التى لا خلاف حولها ، ونظرت فى البرنامج ، وكان « الملك جون » ، وكنت على وشك أن ابتاع بطاقتي حين تذكرت أننى قرأت عن هذه المسرحية أنها « خليط لا قوام له » ، وهكذا قررت ألا أضيع وقتى فيها .

ثم كانت « يوليوس قيصر » فى الليلة التالية ، لكنهم كانوا قد قالوا عنها أنها « واحدة من أكثر الأعمال كآبة وإحاشا .. » ، وهكذا انزلت نحو « سيملين » ( أعترف بأنه كان لدى دائما حبّ سيرى للخيال المشرق فى هذه الحكاية ) ، لكننى فى اللحظة الحاسمة ألقى نظرة على مجموعة الكتابات الصحفية عن المسرحية ، ووجدت إجماعا عاما على أنه رغم أن الإخراج قد أنقذ العمل إلا أنه « ظل قطعة من السخف والمراء ، تماما مثل تيتوس أندرونيكوس » ، ورغم أننى عادة أحب أن أرى الإخراج المتقن والأداء الرائع ، إلا أنك ستفهم أننى كنت أبحث — هذه المرة — عن مجرد مسرحية جيدة .

واقنصت عيني هذه الكلمات : « كما تهواها » مكتوبة بحروف كبيرة ، تعرض فى حفلة نهائية فى الثانية والنصف . و « كما تهواها » مسرحيتك الوحيدة التى لم أسمع كلمة واحدة ضدها ، هى ، إذن ، فوق كل شك ، هكذا دفعت نقودى ، ودخلت . والآن يجب أن أعترف بأننى لم أفعل فى هوى مسرحيتك « كما تهواها » . اننى آسف لكننى وجدتها مسرفة فى عنفها ، كأنها لون من الإعلان عن البيرة ، لا شعر فيها ، وهى — بصراحة — ليست لطيفة جدا . وحين وجدت فيها وغدا يتوب لأن أسدا كاد أن يلتهمه ، ووغدا آخر على رأس جيشه ، تحول عن العالم « لأنه تصادف أن التقى « برجل دين عجوز » ، وكانت بينهما « بعض المسائل » ، حينذاك ، لم أطلق صبرا .

والآن ، أيها المؤلف العزيز ، لا أعرف ما أقول . إننى أجد معظم مسرحياتك معجزات ، عدا « كما تهواها » ، والنقاد يجدون معظم أعمالك قطعاً من الضمجر ، عدا « كما تهواها » ، أما الجمهور فيحبها جميعا بما فيها

« كما تمهواها » ، لم هذا التفسير الشاذ ؟ وما العلاقة بين هذه الاتجاهات المتناقضة على نحو غريب ؟ وهل يمكن أن يكون الحقيقة أنني قدمت « كما تمهواها » لشهادة في المدرسة دخل بهذا الأمر ؟ وهل الذهاب لمشاهدة أى عرض شكسبيرى جديد ، كواجب مهني ، راضيا أو راغما ، عاما هنا وآخر هناك ، يجعلها تختلط جميعا في كابوس شهادة مدرسية غير واضح المعالم ؟ إننى أتساءل .

ما هو شكسبير ؟

أظن أن من الأمور التي تلقى نصيبا قليلاً من الفهم عن شكسبير هو أنه ليس فقط مختلفا من حيث الكيف . لكنه مختلف أيضا من حيث النوع . طالما ظل المرء يفكر أن شكسبير مثل يونسكو لكنه أفضل منه ، ومثل بيكيت لكنه أكثر ثراء منه ، ومثل بريخت لكنه أكثر إنسانية منه ، ومثل تشيكوف وقد أضيفت إليه الجموع ، طالما ظل المرء يفكر على هذا النحو ، فهو يخطئ السبيل للاقتراب من المسألة كلها . وأنت حين تتحدث عن بقطط وثور ، فمن السهل أن ترى أنها مختلفة في النوع . وفي التحليل العلمي الحديث ، من المهم أن تعي الأخطار المتمثلة في الخلط بين الفئات ، فتحدث عن شخص ينتمى إلى الفئة ( أ ) كما لو أنه ينتمى إلى الفئة ( ب ) ، وإننى أعتقد أن هذا هو الأمر حين نتحدث عن شكسبير من حيث علاقته بسواه من كتاب المسرح ، لذلك أود أن أتوقف لحظة لمناقشة هذه الظاهرة الخاصة .

عندى ، هي ظاهرة بالغة البساطة . إن التأليف كما نفهمه عادة في كل انخالات الأخرى تقريبا ، كأن نتحدث عن تأليف كتاب أو قصيدة ، أو

نتحدث اليوم عن تأليف فيلم ، حيث أن المخرجين يحبون أن يقال عنهم أنهم مؤلفو أفلامهم ، وهكذا ، فنحن نعني — على نحو لا يكاد يتغير — « التعبير الشخصي » ومن ثم فالعمل النهائي يحمل سمات مؤلفه في رؤيته للحياة ، ومن الكليشيات النقدية التي يقع المرء عليها كثيرا تلك التي نتحدث عن « عالم المؤلف » ، من هنا ليس عيبا أن الدارسين الذين بذلوا جهودا مضنية في تقصى آثار السيرة الذاتية لشكسبير في أعماله لم يكادوا يظفروا بشيء . فليس مهما في الحقيقة من كتب هذه المسرحيات ، ومافها من آثار السيرة الذاتية ، فالحقيقة هي أن هناك — على نحو استثنائي متفرد — أقل القليل من وجهة نظر المؤلف ، الذي تبدو شخصيته عصبية على الإمساك بها ، في سبع وثلاثين أو ثمان وثلاثين مسرحية كتبها .

وإذا أخذ المرء هذه المسرحيات السبع والثلاثين معاً ، بكل خطوط الرادار التي تحدد مختلف وجهات النظر لمختلف الشخصيات ، فإنه سيخرج إلى مجال غنى ومكثف ومعقد إلى درجة لا يمكن تصديقها ، وإذا تقدم خطوة أخرى ، فسوف يجد أن الذي عبر من خلال هذا الرجل المدعو شكسبير ، ثم خرج إلى الوجود على صفحات الورق ، هو شيء مختلف كل الاختلاف عن عمل أى مؤلف آخر . انها ليست رؤية شكسبير للعالم ، لكنه شيء يماثل الواقع أو الحقيقة ، وكإشارة لهذه الحقيقة ، فإن لكل كلمة مفردة أو سطر أو شخصية أو حدث ، لا تفسيرات متعددة فقط ، بل تفسيرات لا حصر لها . وتلك سمة مميزة للحقيقة أو للواقع ، وأستطيع القول بأنها السمة المميزة لأى فعل في الحياة الحقيقية ،خذ مثالا ما تفعله أنت الآن ، في هذه اللحظة ، ونحن نتحدث سويا حين تضع يدك على رأسك ، وقد يحاول فنان أن يقتنص فعلك هذا ويصوره ، هو بالفعل

يفسره ، ما يفعله المصور الذى يرسم بالأسلوب الطبيعى ، وما يفعله المصور الذى يرسم على طريقة بيكاسو ، وما يفعله المصور الفوتوغرافى ، هى كلها تفسيرات . ويبقى الفعل ذاته ، فعل أن انسانا يضع يده على رأسه ، قابلا لأشكال من الفهم والتفسير ، لا حصر لها . الحقيقة هى هذه . وما كتبه شكسبير يحمل ذات السمة . إن ما كتبه ليس تفسيراً لشيء ، إنه ذات الشيء .

أما إذا كنا أكثر جسارة ، ولم نفكر على نحو لفظى محدد مثل « أنه مؤلف ، يكتب مسرحيات ، والمسرحيات تضم مشاهد » وهكذا ، بل فكرنا على نحو أكثر رحابة ، وقلنا إن « هذا المبدع قد أبدع ضغيرة هائلة من الكلمات المتساوقة » وفكرنا فى سلسلة تضم بضعة مئات الألوف من الكلمات التى تتفتح على نحو معين ، وإنها كلها تمثل نسبجا غير عادى ، هنا نعتقد أننا نكون قد بدأنا نرى النقطة الأساسية . وهذه هى : إن النسيج الذى يصلنا اليوم لا يصلنا من حيث هو سلاسل من الرسائل ، وهذا ما ينصرف إليه المؤلفون فى العادة ، بل يصلنا من حيث هو سلاسل من الدفعات التى تقتضى عددا من أشكال الفهم . وهذا شيء يختلف كل الاختلاف ، انه شيء يشبه أوراق الشاي فى الكوب ، انظر كيف رتبت الصدفية أوراق الشاي فى الكوب ، وعملية التفسير هى انعكاس ما يراه الشخص الذى ينظر إلى هذه الأوراق . وكل عملية تفسير لأوراق الشاي — أو هبوط عصفور مفاجيء ، فهذا شيء هام — إنما هو لقاء متفرد على نقطة فى الزمن بين الحدث ومن يشهد الحدث .

واعتقد أننا يمكن أن نخرج من هذا بأمرين : من ناحية ، وضع أن كل تفسير للمادة إنما هو فعل ذاتى — وكيف يمكن أن يكون شيئا آخر ؟ ،

وأن كل شخص — سواء كان دارسا يكتب ، أو ممثلا يمثل ، أو مخرجاً يخرج أو مصمماً يصمم — إنما يأتي دائماً بذاتيته ، هكذا فعل ، وهكذا سيظل يفعل ، وهذا يعنى أنه حتى لو حاول أن يقيم جسراً بين العصور ، وقال « اننى أترك ورائى ذاتى ، والقرن الذى أعيش فيه ، وأنظر إلى العمل بعيون زمانه الخاص » ، فإن هذا شيء مستحيل . ومصمم الثياب يحاول تفسير عصر معين ، ويعكس فى ذات الوقت عصره الذى يعيش فيه ، ومن ثم فهو ينتج صورة مزدوجة . إننا ننظر فى الصور الفوتوغرافية للعروض التى قدمها جرانفيل باركر مثلاً — أو ننظر فى أى عرض يقدم فى أى مكان — فترى الصورة المزدوجة موجودة دائماً .

تلك حقيقة إنسانية ، لا يمكن تلافئها . كل شخص يأتي بما هو . وليس هناك أحد يمتضى فى هذا العالم وقد أسقط شخصيته بطريقة ما ، أما كيف تستخدم شخصيتك فهذه هى المسألة . فأنت تستطيع — عن إرادة أو عن تهور — أن تطلق العنان للأنأ أو تستطيع أن تجعل أنك تعمل بحيث تساعد على ظهور حقيقة معينة . ولناخذ على سبيل المثال تاريخ التمثيل : ان الممثل الفج ، المنمق ، متضخم الذات ، سيتمسك بمسرحيات شكسبير ، لأنه سبرى من ملايين الوجوه التى تعكسها تلك المسرحيات الوجوه التى تصلح غذاء « لأنأه » ، ولا شك فى أنه سيستمد طاقة هائلة مما يجد ، وقد يكون العرض مبهرًا ، لكن المسرحية ذاتها قد ولت ، والمضمون الأكثر رهافة ودقة ، والمستويات المتعددة الأخرى للمعنى ، كل هذا قد سحق دون رحمة .

وبطبيعة الحال ، فإن علاقات فنان المسرح بمادته هى علاقات عاطفية فى الأساس ، صادرة عن الحب لعمله والانجذاب إليه . أما أداء المسرحية

كما لو كانت واجبا يتسم بالرصانة ، على أعلى مستوى من مستويات الاحترام ، فلا يصلح ، لأن تلك القناة الغامضة والأساسية والمبدعة لن يفتحها الاحترام وحده ، وهكذا يتضح أن قرار المخرج ، والممثل ، بعمل مسرحية ما ، إنما هو قرار ذو طبيعة غريزية وعاطفية خالصة .

من ناحية أخرى ، فثمة خطر يجب الانتباه له بدقة ، وهو يتمثل في أن يؤدي الحب والاستثارة والحماس بالفنانين أو الدارسين الذين يتناولون مسرحية لشكسبير إلى أن يغفلوا عن رؤية حقيقة أن تفسيرهم للعمل لا يمكن أن يكون كاملا أبدا . وثمة خطر فظيع يأخذ شكلا بالغ الدقة ، ويؤدي إلى لون من الأداء شهدناه طوال سنوات عديدة ، وإلى لون من الإخراج ، ولون من التصميم ، تفخر كلها بتقديم روايات شخصية خالصة للمسرحية ، دون ذرة وعى بأنهم يتقصصون من المسرحية ذاتها ، بل على العكس ، تجد لديهم اقتناعا أجوف بأن هذه هي المسرحية ، ليس فقط مسرحية شكسبير ، بل أيضا مسرحية شكسبير على نحو ما يفهمها هذا أو ذاك من الناس . هنا تماما فإن فضيلة تلك الحب والحماس يجب أن يربطها الاحساس البارد بأن وجهة نظر شخصية في المسرحية أميل لأن تكون أقل من المسرحية نفسها .

شهدت يوما مقابلة مع أورسون ويلز على شاشة التليفزيون الفرنسي حول شكسبير ، وقد بدأ بأن قال مامعناه « إننا جميعا نخون شكسبير .. » ، وتاريخ مسرحياته يوضح لنا كيف كان يعاد تفسيرها ، ثم يعاد تفسيرها ، وتبقى رغم ذلك بكرا لم تمس . إن فيها شيئا أكبر من التفسير الأخير الذي يحاول أن يقول الكلمة الأخيرة في أمر لا يمكن أن يقال فيه كلمة أخيرة . كان « خاب سعى العشاق » من أوائل عروضي التي قدمتها لشكسبير ،

وكنيت آنذاك أشعر وأعتقد أن المخرج يجب أن تكون له رؤية للمسرحية وأن « يعبر » عنها ، وكنيت أظن هذا هو عمل المخرج ، كنت في التاسعة عشرة ، أو في العشرين وكنيت أرغب دائما في أن أخرج أفلاما ، بل إنني بدأت بالأفلام قبل أن أدخل إلى خشبة المسرح . ومخرج السينما يعرض صوره أمام أنظار العالم ، وكنيت أحسب مخرج المسرح يفعل ذات الشيء على نحو آخر . وحتى قبل أن أخرج « خاب سعى العشاق » ، وأنا لا أزال في أكسفورد ، كانت لدى رغبة طاغية في إخراج « كوريو لانوس » ؛ وإنني أتذكر الآن بوضوح أن الطريقة التي كنت أعبر خلالها عن رغبتى في إخراج « كوريو لانوس » هي أن أجلس إلى طاولة وأن أرسم صورا . رسمت صورا لكوريو لانوس على نحو ما يفعل مخرج السينما كي يستحضر إلى الحياة صورة شخصية لديه ، رسمت صورة كوريو لانوس وهو يمشى بعيدا في ضوء الشمس المتألق ، وأشياء من هذا القبيل . حين أخرجت « خاب سعى العشاق » كانت في ذهني مجموعة من الصور ، أود أن أبعثها إلى الحياة ، كما يُصنع الفيلم تماما ، وهكذا جاءت « خاب سعى العشاق » عملا بصريا إلى أبعد الحدود ، سلسلة من الصور المسرحية بالغة الرومانسية . من وقتها وطوال الفترة التي انقضت حتى أخرجت « دقة بدقة » كنت أعتقد أن وظيفة المخرج — بعد أن أقام صلة بينه وبين المسرحية — هي أن يجد الصور التي يؤمن بأن المسرحية يمكن أن تحيا من خلالها أمام هذا الجمهور المعاصر . وفي عصر تشكل الصورة فيه الوعي ، كنت أعتقد أن التصميم والإخراج لا يمكن أن ينفصلا ، والمصمم الصناعي الماهر يجب أن يكون على وعي بما تعنيه الأشكال في اللحظة معينة ، حتى يستطيع أن يضع التصميم المناسب ليكل السيارة ، وهكذا على نفس النحو تماما كنت أفهم عمل المخرج ، فمهما كانت درجة تألفه

مع المسرحية ، فعمله الحقيقي هو أن يتعمق دراسة كيفية وضع سلسلة من الصور الجديدة لها .

من ذلك الحين ، تغيرت أفكارى وتطورت من خلال الوعى المتزايد بأن الصورة النهائية الموحدة للمسرحية إنما هى أقل بكثير من المسرحية ذاتها . وأخيراً ومع تزايد عملى أكثر وأكثر خارج المسارح ذوات البرواز المسرحى ، وفى أشكال من المسرح تقل فيها الصورة النهائية للعمل ضرورة وأهمية أصبح واضحاً عندى أن أى مسرحية لشكسبير — وبالتالى أى عرض لشكسبير — يمكنها أن تمضى إلى ما وراء الوحدة التى يستطيع خيال فرد واحدة أن يبلغها ، إلى ما وراء خيال المخرج والمصمم . فقط من خلال اكتشاف أنه لا يزال هناك الكثير باقياً ، تحول اهتمامى من ربط المسرحية ، ثم عرض صورى الخاصة لها ، نحو عملية مختلفة تماماً ، تبدأ بالاحساس الغريزى بأن هذه المسرحية يجب أن تقدم ، الآن .

وهذا تغيير كبير فى الاتجاه ، فدون التفكير الواعى والتحليل فى الأمر ، ثمة الاحساس بأن هذه المسرحية حافلة بالمعنى من نواح عديدة فى هذه اللحظة ، وأنها يمكن أن تفتح آفاقاً لوعى جديد . وهى ليست حافلة بالمعنى بالنسبة لى أنا ، فى ضوء تاريخى الشخصى فقط ، لكن هناك لحظات فى حياة الفرد ، يستطيع أن يتوحد فيها برغبته فى أن يقدم مسرحية شابة ، أو مسرحية مريرة ، أو مسرحية تراجيدية ، وهذا حسن لكنه إذا مضى إلى ما وراء رغبته تلك ، فسيكتشف مساحة كاملة من الخبرة الحية تبدو وثيقة الصلة باهتماماته الخاصة ، وهى — فى ذات الوقت — وثيقة الصلة باهتمامات هؤلاء الذين يعيشون فى العالم من حوله . وحين تجمع هذه العناصر معاً ، فهى لحظة تقديم هذه المسرحية ، لا أية مسرحية سواها .

ولحسن الحظ إننى لم أكن أبداً فى الموقع الذى يفرض على إخراج عدد كبير من المسرحيات على نحو منتظم ، فقد ظلت سنوات أود إخراج « لير » وأود إخراج « انطونيو وكليوباترا » وقد أخرجهما ، لكننى لم أود يوماً إخراج « الليلة الثانية عشرة » وهذه أمور شخصية خالصة ، وأظنها موجودة لدى كل مخرج على نفس النحو ، هناك مسرحيات تجذب نحوها أكثر من غيرها ، وكل ممثل كذلك أيضاً . لكننى الآن أود أن أقول أنها خسارة لنا ، فاختيار المسرحيات — مثل اختبار بقم الحبر عند رورشاخ — تستطيع عن طريقه أن تعرف نقاط التفتح ونقاط الانغلاق داخل الفرد . ذلك إننى إذا استطعت أن أتعاطف مع كل مسرحية من مسرحيات شكسبير ، وكل شخصية من شخصياتها وأقدر أهميتها ، فإننى سأكون أكثر ثراء من الجميع ، وأظن هذا مطنع أى ممثل ، وإذا أقدم مسرح من المسارح على تقديم أعمال شكسبير الكاملة ، عن اقتناع مطلق بأنه يقدم أفضل مدرسة للحياة عرفها ، فلا شك فى أن تلك الجماعة ستكون جماعة مدهشة على الصعيد الانسائى .

وبدأ اتجه أكثر غنى وامتلاء بتشكيل حين لم نعد نستجيب فقط لما نحب وما لا نحب ، بل بدأنا نستجيب لما يمكننا اكتشافه من خلال العمل فى المسرحية . وكانت هذه خطوة واسعة جداً ، لأنه طالما بقى الفرد داخل منطقة الغريزة الأولى فسيكفيه القول : « إننى أحب هذه المسرحية ، وأود أن أقدمها » وقد يميل وهو فى نهاية الدائرة المقلدة للرغبة فى أن يصور ما يجب : « إننى أحب هذه المسرحية ، وسأريكم لماذا أحبها .. » ، وستكون الخطوة التالية هى : « إننى أحب هذه المسرحية لأنها تتوازى مع كل ما أنا بحاجة لمعرفته فى هذا العالم .. » ، وإذا قضيت ثلاثة شهور أعمل فى مسرحية سأكون فى نهايتها وقد قادتنى : غبتى فى الفهم أبعد وأبعد داخل

نسيجها الثرى المعقد ، وستفعل ذات الشيء للمتفرج . على هذا النحو  
لا يعود التعبير الشخصى هو الهدف . بل نتقدم نحو كشف مشترك .  
زمانان لجون جيلجود :

. . .

اجتمعنا لجلسة القراءة الأولى لمسرحية « دقة بدقة » فى مترافورد ،  
ولابد أن هذا كان حوالى سنة ١٩٥١ ، ولم يكن قد سبق لى العمل مع  
جون جيلجود ، كذلك كان معظم الممثلين ، من ثم جاءت هذه المناسبة  
مرهقة للأعصاب ، ليس فقط لأن القراءة ستحدث هذه المرة فى حضور  
اسطورة . فقد كانت شهرة جيلجود آنذاك تدعو للحب والخشية معا ،  
وكان كل ممثل — بالتالى — مستارا ليكون موجودا ، ويرتعد من تلك  
اللحظة التى يتحتم عليه فيها أن يكون مرثيا ومسموعا فى حضوره .

ولتذووب الجليد ، ألقى كلمة قصيرة ، ثم طلبت إلى الممثل الذى يلعب  
دور الدوق أن يبدأ فتح نسخته من النص ، وانتظر لحظة ثم نطق السطر  
الأول بمسارة ووضوح : « اسكالوس » كان جيلجود ينصت باهتمام .  
« سيدى » جاء الجواب . فى هذه الكلمة التى كانت مسموعة بالكاد ،  
يستطيع المرء أن يسمع رعب الممثل الشاب ، الذى يتمنى لو انشقت  
الأرض كى يستطيع أن يلعب دوره — وهو آمن — بهذه المهمة التى  
لا تبين . صدرت عن جون صيحة مباغتة ناضجة بالعذاب ، والرعب :  
« يتر » انه لن يستمر يقولها على هذا النحو . أليس كذلك ؟ .

انطلقت الكلمات من شفتى جون قبل أن يتمكن من إيقافها ، لكنه  
سرعان ما أحس بغضب زميله الشاب المسكين ، فقدم وارتيك : « آسف

جدا يا ولدى العزيز ، أرجو أن تساعدنى ، أعرف أنها مستحسن ، اعتذر للجميع ، فلنواصل القراءة .. » .

عند جون ، يعمل اللسان والعقل بترايط وثيق ، لدرجة أنه يكفى أن يفكر فى شيء ما حتى يكون قد قاله ، وكل شيء فيه يتحرك طول الوقت ، بسرعة البرق ، ويفيض عنه تيار دافق من الوعى دون توقف ، ولسانه الحاد المرهف يعكس كل ما يدور حوله وداخله : فكاهته ، مرجه ، قلقه ، حزنه ، تفهمه لأدق تفاصيل الحياة والعمل ، والحقيقة أن كل ملاحظة لديه ما دامت حدثت فهى تنطق على الفور ، ولسانه هو الأداة الحساسة التى تقتنص أدق ظلال الاحساس فى ادائه كما أنها قادرة أيضا على التلفظ بأشكال من السلوك الخشن أو الطائش ، أو التوريات الفظة ، وكلها أجزاء لا تنفصل من هذا الكائن الفريد ، شديد التعقيد ، المسمى جون جيلجود .

جون كتلة من المتناقضات التى لم تجد — لحسن الحظ — حلولا ، وهى القوى الدافعة لفنه . انه فاعل ومنفعل ، سريع الاستجابة ، يقدم الجواب قبل أن يتم طرح السؤال ، مستثار دائما ، مريبك ونافذ الصبر . لكن ما يلفت من جون صاحب الحركة الدائمة إنما هو جون صاحب الرؤى الحدسية النافذة ، الذى ينفر من المبالغة ، سواء كانت منه أو من الآخرين .

وهو شيء مثير دائما أن تعمل مع جون اليرم نافذ الصبر ، والاخراج له هو حوار ، تعاون معه ، انه يجب أن يكون على هذا النحو ، ولا يمكن أن يكون على نحو آخر . فأنت تبدأ بأن تقترح شيئا : « جون .. أظن أنك يجب أن تدخل من اليمين و ... » ، وقيل أن تكمل الجملة ، يكون هو قد تمحس للفكرة ، ووافق عليها وأبدى استعدادا لتجربتها ، لكنه قبل

أن يخطو خطوتين يكون قد رأى اعتراضات خمسة وإمكانات عشرة ،  
وهاهو يقترح : « ولكن ماذا لو دخلت من اليسار .. » وإذا كان هذا  
بدوره يعنى شيئا جديدا لك ، فسنجده قد تحلى عن أفكاره ليختبر أفكارك  
أنت .

وهو يجب دائما « تغيير الحركة » أثناء البروفات ، وهو على صواب  
بطبيعة الحال ، حيث أن الحركة على المسرح هى التعبير الخارجى عن  
الافكار التى نأمل أن تكون فى تغيير وتطور طول الوقت . لكن كثيرا من  
الممثلين يجدون صعوبة فى التوافق مع إيقاعه ، من ثم يحدون ، ويتمنون  
أن يقال لهم كيف يجب أن تكون حركتهم ، مرة واحدة ، يتركون بعدها  
وشأنهم ، لمثل أولئك الممثلين يبدو جون فى بعض الأحيان — مستحيلا ،  
باعثا على الجنون ، ويقال عنه أنه حين يغادر الخشبة بعد ليلة العرض الأخيرة  
يكون لا يزال مشغولا بتغيير الحركة .

انه يبدو بغير منهج ، وهذا فى ذاته منهج يؤدي به دائما إلى اجترار  
المعجزات ، وعدم اتساقه هو آية اتساقه ، انه مثل سفينة هوائية تحوم فى  
دورات قبل أن تتمكن من الهبوط . ان لديه معيارا يدرسه بالحدس ،  
وخيانته تسبب له الما عميقا ، وسيظل يغير ويغير بحثا عن الصواب ، حيث  
لاشئ صائب ابدا — لهذا السبب فمن الضروري بالنسبة له — على نحو  
مطلق — أن يعمل مع أفضل الممثلين ويبدو كرمه تجاههم صادرا عن بحث  
عن الجودة والتميز فى الأداء أكثر من اهتمامه بتجاذبه الشخصى ، اما حين  
يقوم بالأخراج فهو يتجاهل دائما ادائه الخاص ، وقد اعتدنا رؤيته ، وهو  
يقوم بدور رئيسى ، يقف جانبا ، موليا ظهره للجمهور ، مراقبا ومستغرقا  
بعمق فى عمل الآخرين .

ورغم مواهبه العظيمة كمنخرج ، إلا أنه — كممثل — يبقى بحاجة  
لمخرج وهو حين يطور دورا ، فإن لديه افكارا كثيرة جدا . وهي تترام  
بسرعة ، ساعة بعد ساعة ويوما بعد يوم حتى يصبح في النهاية والتنوع  
فوق قمة التنوع ، والتفصيل يضاف إلى التفاصيل حتى تثقل الحمولة ،  
وتعوق انطلاق دوافعه الاصلية . وحين عملنا معا فقد تبين أن أكثر  
الاقاات أهمية انما يأتي قبل ليلة العرض الأولى مباشرة ، حين يكون على  
أن أعينه — دون رحمة — على أن يستبعد تسعة أعشار مادته بالغة الغراء ،  
وأن أذكره بما اكتشفه هو منذ البداية ، ولأنه ناقد لذاته بعمق ، فانه يقطع  
تلك المادة ويستبعدها دون أسف . وحين عملنا معا في « دقة بدقة »  
استثاره اسم « انجيليو » ف قضى ساعات طويلة في الخفاء مع مصمم الشعر  
المستعار ، حتى اعد له شعرا ملائكيا تغطي خصلاته الشقراء كنفه ، وفي  
بروفة الملابس لم يسمح لأحد بان يراه حتى ظهر على الخشبة مبهجا  
بصورته الجديدة ، ولدهشته البالغة اندفعنا جميعا في ابداء الاستنكار ، فتهنأ  
وقال : « آه .. وداعا يا شباني .. » ودون ندم ، ظهر في اليوم التالي وقد  
حقق انتصارا ، فبدأ — للمرة الأولى — برأس صلعاء .

المررة الأخيرة التي عملنا فيها معا كانت حين قدمنا « اوديب » لسينيكأ  
على « الاولد فيك » وقد وافقت على العمل في المسرحية أساسا لمتعة العمل  
مع جون بعد سنوات طويلة ، رغم أن طريقتي الخاصة في الاقتراب من  
المسرح كانت قد تغيرت كثيرا ، فبدل البدء بجلسة القراءة الأولى —  
أصبحت أقضى وقتا طويلا في أداء تدريبات بدور معظمها حول الحركة  
الجسدية . وفي الفرقة كان ثمة عدد كبير من شباب الممثلين المتلهفين للعمل  
على هذا النحو ، وكان ثمة أيضا عدد من الممثلين الكبار يعتبرون هذه المناهج

بدعا مستحدثة خطيرة ، وفي المقابل كان الممثلين الشباب يتخذون موقف الاستنكار الغاضب نحو الممثلين الكبار ، وما أفرغنى هو أنهم كانوا يتصورون جون جيلجود رمزاً للمسرح الذى يرفضونه ويعنون القطيعة معه .

فى اليوم الأول اقترحت بعض التدريبات التى تتضمن عملا فيزيقيا كبيرا ، قعدنا فى دائرة ، وبدأ الممثلون يقومون بالتدريبات واحدا بعد الآخر ، وحين جاء دور جون ، كانت لحظة من التوتر . ماذا سيفعل ؟ وكان الممثلون الكبار يأملون أن يرفض .

أدرك جون أنه فى ضوء تلك الثقة من جانب الممثلين الشباب فانه سيبدو انسانا سخيفا . وكالعادة جاء استجابة فورية ومباشرة : اندفع لاداء التدريب ، باذلا قصارى جهده فى انهماك وتواضع وجدية ، أنه الان ليس هو النجم ، ليس الكائن المتفوق . هو ببساطة يناضل مع جسده ، كما سيناضل هؤلاء فيما بعد مع الكلمات ، يناضل بالحماس والاخلاص اللذين تميز بهما دائما ، خلال لحظات فقط ، انقلبت علاقته بالجماعة ، لم يكن اسم جيلجود أو شهرته هو المعول هنا ، فقد ادرك كل من الحاضرين حقيقة جون لقد استطاع ان يعبر الهوة بين الاجيال واصبح من تلك اللحظة يحط الاحترام والاعجاب الصادق .

ان جون دائما فى الحاضر ، وهو معاصر دائما فى بحثه الذى لا يتوقف عن الصديق والمعنى الجديد ، ثم هو تقليدى كذلك ، لان احساسه الحار بالتفوق يصدر عن فهمه للماضى . انه رابطة بين عصرين . انه متفرد .

### الواقعية الشكسبيرية :

كل فرد لديه شبهة قوية فى أن كل اعمال الفن العظيمة هى أعمال

« واقعية » ولكن لا أحد يتفق مع الآخر حول ما تعنيه هذه الكلمة .  
ونتيجة لهذا فما أيسر أن يبدو العمل الدقيق والمحكم في اخراج المسرحية  
مشوشا ومختلطا عند جماعة من الناس يبحث افرادها عن اشياء مختلفة أشد  
الاختلاف .

وبوسع طفل اليوم أن يعرف أنه في أى لحظة في غرفة معيشته ، ثمة  
فيض من الصور المتحررة تطوف ، غير مرئية ، حول جهاز التلفزيون ،  
ويعرف أن المادة التي يتنفسها ، والتي تسمى الهواء ( التي لا يستطيع  
رؤيتها ) لكنه يؤمن بوجودها ) هي مليئة كذلك ببذذات خفيه صادرة  
عن موسيقيين وممثل كوميديا ، ومذيعي هيئة الاذاعة البريطانية ، وحين  
يكبر سيعرف شيئا عما قبل الشعور وقبل أن ييارح مدرسته سيكون قد  
وعى ان صمت ابيه البليد انما يخفى وراءه فيضا من حم الكراهية الكظيمة ،  
وأن العثرة المرحه التي تندفع اليها اخته قد تكون مكافئا لدمة شعور طاغ  
بالاثم .

وحين يكبر إلى القدر الذى يصبح فيه من مرتادى المسرح ، سيكون  
قد تعلم من السيئنا — ان لم يكن من الحياة — إن تعبيرى المكان والزمان  
تعبيران مائعان ودون معنى محدد ، وإن العقل قادر — في ومضة خاطفة —  
على الانتقال من الأمس إلى استراليا .

وهو — بالتالى — سيكون موقنا بان الفصل بين المسرحية الواقعية  
والمسرحية الشعرية ، يبين المسرحية الطبيعية والمسرحية ذات الاسلوب ،  
انما هو فصل مفتعل وعتيق جدا . وسيرى أن مشكلة المسرحية التي نتحدث  
في غرفة المعيشة أو في المطبخ لم تعد انها مسرقة في واقعيتها ، بل انها لم  
تعد واقعية على الاطلاق ، وسيوقن انه رغم كون هذه المقاعد والمناضد

اصيلة تماما ، إلا أن كل شيء آخر يبدو زائفا ، وسيحس بان هذا الحوار الذى يُدعى حوارا واقعيا ، وهذا الاداء الذى يدعى اداء واقعيا ، انما يعجزان عن اقتناص سموليه المعرفة ، مرئية وغير مرئية ، التى يحس بغريزته انها هى الواقع .

هكذا نبلغ شكسبير . وقد ظل فهمنا العمل له ، على مدى القرون محاصرا بتلك الفكرة الزائفة وهى أنه كاتب ذو حيكات بعيدة الاحتمال ، يزخر فيها ويجهلها بالعقرية ، وقد ظللنا امدا طويلا نراه باعتباره اجزاء أو وحدات منفصلة ، فنفصل الحكاية عن الشخصيات ، والشعر عن الفلسفة . والآن بدأنا نرى أن شكسبير استطاع أن يصوغ اسلوبا ، متقدما عن أى اسلوب آخر فى أى مكان ، قبله أو بعده ، اتاح له أن يخلق — فى مساحة زمنية مضبوطة جدا ، وباستخدام واع ورائع مختلف الوسائل — صورة واقعية للحياة .

ولنأخذ مثلا موازنا بعيد الاحتمال كذلك . بدأ بيكاسو يرسم صورةا للوجوه تتعدد فيها العيون والانوف يوم احس بأن رسم البروفيل أو صورة الوجه الكامل انما هو لون من الكذب . ومن ثم بدأ البحث عن تكنيك يتيح له أن يقتنص أكبر شريحة ممكنة من الحقيقة ، وشكسبير الذى يعرف ان لانسان يحيا حياته اليومية ويعيش فى ذات الوقت حياة أكثر قوة فى عالمه الخفى من الافكار والمشاعر ، طور منهجا نستطيع من خلاله ان نرى — فى ذات الوقت — وجه الانسان وذهبات عقله . ونحن نستطيع أن نستمع إلى الايقاع الخاص للحديث ، واختيار العامية التى تبدو معها الشخصية من الحياة الواقعية ، لها اسم محدد ، وكأنها معروفة لنا ، وكأننا التقينا بها فى الشارع . لكن هذا الوجه قد يبدو فى الشارع غفلا ، ويبقى لسانه صامتا لا ينبس . ان شعر شكسبير يهب القوة لصورة الوجه ، وهذا هو هدف

الاستعارات القوية والمقاطع المنمقة والعبارات المحلقة . ولم يعد الآن ممكن القول بأن مسرحيات كهذه هي « ذات أسلوب » أو ذات شكل ، أو « رومانتيكية » على عكس المسرحيات الواقعية .

ومشكلتنا هي أن تجذب الممثل ، ببطء ، وخطوة بعد خطوة ، نحو فهم هذا الكشف المتميز ، هذا البناء المدهش من الشعر المرسل والنثر والذي كان يمثل — منذ بضع مئات من السنين — التكعيبية في المسرح . ويجب أن نكف الممثل عن ذلك الاقتناع الزائف بأن هناك طريقة في الأداء أكثر قوة ومبالغة للأعمال الكلاسيكية وطريقة أكثر واقعية للأعمال المعاصرة ، وأن نجعله يرى أن التحدى المائل في المسرحية الشعرية هو أن يبحث بحثاً أعمق عن الحقيقة ، حقيقة الانفعالات وحقيقة الأفكار وحقيقة الشخصية — وهي متمايزة وإن ظلت متداخلة — ثم أن يجد بموضوعية — من حيث هو فنان — الشكل الذي يهب الحياة لتلك المعاني .

ومشكلة الممثل هي أن يجد طريقة للتعامل مع الشعر ، فهو إن تناوله بانفعال مبالغ فيه سينتهي إلى لغو منق فارغ ، وإن تناوله بعقلانية مبالغ فيها فمن الممكن أن يفقد الحس الانساني الموجود دائما فيه ، وإن تناوله تناولا حرفيا مبالغا فيه ، سيصل إلى ما هو مألوف ومبتذل ويضيع المعنى الحقيقي . هنا مشكلات خطيرة ترتبط بالتكنيك وبالخيال وبالخبرة المعيشية ، ويتعين حلها من أجل خلق كل منسجم . ونحن في النهاية بحاجة إلى الممثلين الذين يعرفون عن يقين أنه لا تناقض بين الأداء القوي والواقعي ، وإن عليهم أن يتنقلوا ، بنعومة ودون جهد ، بين تعشيقات الشعر والنثر ، حسب تضمينات النص .

يجب أن نبتعد في أعدادنا وإخراجنا عن كل تلك العوامل التي لعبت

دورا حيويا في بعث « ستراتفورد » في اعقاب الحرب ، أى أن نبتعد عن الرومانسية ، وعن الخيال ، وعن الإسراف في الديكور والتجميل . كانت تلك العوامل ضرورية آنذاك لزحزة القبح والضجر من تلك النصوص التي اهتمت . والآن علينا أن نتطلع وراء مظاهر الحيوية الخارجية نحو أخرى داخلية . إن الفخامة الخارجية قد تكون جذابة . لكن علاقتها بالحياة الحديثة علاقة واهية . وفي الداخل تكمن الموضوعات والقضايا والطقوس ، والصراعات . وهى صادقة كما كانت دوما صادقة . وفي أى وقت يتحقق اقتناص المعنى الشكسبرى ، يبدو واقعا ومعاصرا .

على النحو نفسه ، وفي بلاد اصبحت واعية بالمرسح إلى هذا الحد ، وهى تملك ايضا هذا التراث بالغ الثراء ، لابد أن ينبثق السؤال : لماذا لا نجد لدى الدراميين الانجليز اليوم مثل تلك التوجهات نحو بدايات القوة والحرية الشكسبرية ، ثم يجب أن نتساءل هل نحن في منتصف القرن العشرين أكثر جينا وأكثر قصورا من حيث طموحنا ومدى تفكيرنا مما كان عليه الاليزابيثيون ؟ .

حين نقدم الكلاسيكيات ، نحن نعرف أن حقيقتها العميقة لن تفصح ابدا عن نفسها وحدها ، ومن ثم تتوجه جهودنا وطرائقنا نحو أن نجعلها تفصح عن نفسها من خلالها . وأعتقد أن مسئوليتنا نحو الدراما الحديثة هى أن نرى أن حقيقة الحياة اليومية لن تفصح عن نفسها وحدها كذلك . اننا نسجلها ونصورها في افلام وندونها على عجل ، لكننا نبقي بعيدين عن الإمساك بطبيعتها الحقة . ونحن نرى شكسبير قد استطاع في أيامه أن يجد الاجابة في ذلك التكوين من الشعر والنثر ، الذى كان مرتبطا بالحركة التى كانت للمسرح الاليزابيثى ، وهذا يمكن أن يعلمنا شيئا ، وليس مصادفة أن نجد المسرح الحديث يتجه نحو الخشبات المفتوحة ، وأن يستخدم

سوريالية السلوك بديلا عن الشعر ، لتحطيم تجليات السطح الخارجى . إن الفرصة الثمينة المتاحة ، والتحدى الكبير المطروح ، فى ستراتفورد وفى لندن ، هو أن نهذل كل جهدنا لكى يرتبط عملنا فى الشكسبيريات وفى المسرحيات الحديثة على السواء ، بالبحث عن أسلوب جديد — هل قلت أسلوب جديد ؟ يالها من كلمة مفزعة ! اننى افضل أن أقول « لا أسلوب » أو « أسلوب مضاد للأسلوب » ، يتيح للدراميين أن يصوغوا تاليفا من تلك الانجازات المنغلقة كل على ذاته — لمسرح العبث والمسرح الملحمى والمسرح الطليعى . إن هذا ما يجب أن يتجه نحوه تفكيرنا ، ونمضى نحوه تجاربنا .

لير ... هل يمكن ان تقدم على المسرح ؟

بيتربروك يتحدث إلى بيتر روبرتس أثناء اجراء التدريبات على مسرحية « الملك لير » فى ستراتفورد — اون — آفون فى ١٩٦٢ :

روبرتس : يقول تشارلس لامب إن مسرحية « الملك لير » لشكسبير لا يمكن أن تمثل « ولو انها انها مثلت فلن نرى سوى رجل عجوز يلدع الخشبة. متوكفا على عصاه بعد أن طرده بناته إلى الخارج فى ليلة ممطرة » وواضح أنك لا توافق على هذا رأى ، وإلا ما كنت تقوم الآن بإخراجها . ولكن ألا ترى فيما قاله لامب شيئا من الحقيقة على الأقل ؟

بروك : لا ، لا ارى فيما قال شيئا من الحقيقة على الاطلاق . كان لامب يتحدث عن خشبة المسرح فى زمانه ، وكيفية تقديم الاعمال عليها آنذاك . ومن قال أن شكسبير حين يقدم فلن نرى سوى عجوز يترنح متوكفا على عصاه وسط العاصفة ؟ أظن هذا القول لغوا خالصا . اننى استطيع القول بأن « الملك لير » قد تكون أعظم مسرحيات شكسبير وهى لهذا اكثرها صعوبة والشيء المفزع الذى يجده المرء طول الوقت هو ان

الصعوبة المتمثلة في تقديم الروائع اكثر من أية صعوبة سواها . وهذا ما نشكو منه . تلك الليلة ، اثناء التدريب تقدم إلى جيمس بوث ، وكان ينط الحبل ، وسألنى « الا تعتقد انه سيكون طريقا أن تؤدى المشهد كله ونحن نط الحبل ؟ » فأجبت : « ان المأساة في تقديم عمل معجز مثل هذا ، هى انك لا تستطيع ان تفعل هذه الاشياء ، فقط إذا كنت واثقا من ان المشاهد التى تقدمها مكتوبة على نحو سىء أو باعث على الضجر ، تصبح حرا فى أن تلجأ إلى حيل مثل نط الحبل وما إليها .. » وأنت تعرف اننى قدمت قبل سنوات عرضا لمسرحية « الملك جون » ، جعلت فيه جريدة سينائية تنتمى للقرون الوسطى ، وجعلت رجلا مكافئا لمصور الملك يتبعه فى كل مكان . للأسف أنت لا تستطيع أن تفعل مثل هذا فى إحدى الروائع . لان الطريقة الوحيدة لتقديمها هى الطريقة الصحيحة ، ولهذا فان العثور عليها بالغ الصعوبة . ونحن الآن نعود أكثر وأكثر لتفهم انه ليست مسرحيات شكسبير الأخيرة فقط هى التى تحوى أشياء رائعة علينا أن نكتشفها فيها ، بل ان الأمر كذلك ايضا فيما يتعلق بالأدوار الأقل أهمية . و « لير » على سبيل المثال ظلمت كثيرا لأن الناس لم تغترف بحقيقة أن الملك لير « ليست مسرحية عن الملك لير والآخرين ، مثلما أن مسرحية « هاملت » هى — بمعنى من المعانى — مسرحية عن هاملت — صحيح أن الشخصيات الأخرى اساسية وتلعب أدوارا مدهشة لكنها مرتبطة بهاملت ، لأن هاملت هو محور كل نشاط فى المسرحية ومركزه ، أما فى « لير » فإن البناء الكلى للمسرحية هو المعنى المركب لثمانية أو عشرة من جدائل الحكايات المستقلة والمتساوية فى الأهمية فى النهاية . فالخيوط التى تبدأ كلها فى الحبكة الفرعية حول جلوستر ، حين تتناسج تصبح هى المسرحية كلها . من هنا نصل إلى حقيقة أن المسرحية كما كتبها شكسبير

لكي تقدم فعلا على المسرح ليست بحاجة ، فقط إلى أداء عظيم من جانب « لير » ، بل تحتاج إلى تمثيل متألق ومتوهج طول المسرحية . هنا — فيما أرى — التحدى الحقيقى والصعوبة الحقيقية فى الملك لير ، وليست فى إخراج مشهد العاصفة .

وقد درست كل القصصات التقليدية المتاحة ( أنت تعرف ، هنا حول المسرح بوسعك أن تجد كتبها تحوى اللقطات والقصصات المتراكمة عبر السنين ) ، وقد لاحظت فيها شيئا طريفا ، فرغم أن الكثير منها معقول ، إلا أنها جميعا ينقصها شيء : أن هذه اللقطات لا تقدم لمثل الأرواح الصغيرة المادة الكافية لتكوين صورة ذات أبعاد ثلاثة ، ومن ثم فالنتيجة النهائية هى تحطيم النسيج الكلى للمسرحية .

وقد وجدت عدیدا من المواضيع — خلال تصويرها فى اللقطات التقليدية يحس المرء فجأة أمامها بسحر المسرحية كلها . وعلى سبيل المثال ، ففى معظم المرات التى يشاهد فيها المرء المسرحية عن طريق هذه اللقطات يميل إلى أن يجعل جونريل وريجن معا فى كومة واحدة ، باعتبارهما امرأتين متطابقتين ، كذلك زوجها كورنوال واليهنى ليسا سوى غلامين . هذا على الرغم من أن الاختلاف بينهما مدهش جدا وعلى سبيل المثال أيضا فإن علاقة جونريل — ريجن هى علاقة تنتمى بأكملها إلى عالم جان جينيه ، حيث جونريل هى المتسلطة السائدة دائما ، وريجن ضعيفة ناعمة . جونريل تلبس الخداء ذا الساق المرتفع ، وريجن تلبس تنورة ذات حواف . ان ذكورة جونريل تستثير ريجن ، صاحبة القلب الرقيق الحامد ، المعاكس تماما للصلابة الفولاذية عند اختها . هذه العلاقة ستتطور تطورا مثيرا فى القسم الثانى من المسرحية ( فقد جعلتها فى قسمين ) ، لاننا سنرى الكارثة والمخاطر تجعل جونريل أكثر استبدادا وصلابة ، ومن الناحية الأخرى تستخذى ريجن

تماما ، حتى ينتهى بها الامر الى أن تخرج زاحفة مهانة كعنكبوت تم سحقه ،  
والسم يسرى فى امعائها ، فى حين تخرج جونريل فى تحد وصلف .

كذلك هناك اختلاف هائل بين البينى بكل ضعفه وتحمله واختلاطه  
وكورنوال بنفاد صبره وتأججه وسادته . كل هذه المادة المثيرة فى بناء  
الشخصية تظهر بوضوح حين لا تعتمد طريقة اللقطات أو القصاصات .

المشكلة الرئيسية التى شغلت تفكيرى طوال السنة التى قضيتها أعد هذا  
العرض هى ما إذا كان على أن احدد للعرض مكانا معينه وزمانا معينه .  
وأنت لا تستطيع القول بان «الملك لير» لا زمان لها ، كما اثبتت تلك  
التجربة المثيرة ، سيئة الحظ ، التى قدمها نجوشى فى «البالاس» فى  
١٩٥٥ - فى كلمته المطبوعة بالبرنامج كتب جورج ديفين : « اننا نحاول  
عن طريق الثياب التى لا زمان لها ، والمناظر التى لا زمان لها ، اثبات  
«لا زمانية المسرحية» ، وهذا اعتذار لم يمس صميم المشكلة . فرغم انها  
لا زمنية بمعنى من المعانى ( وهذا قول جدير بأن يصدر عن ناقد ) ، إلا أن  
الحقيقة الواقعة هى أنها تحدث فى شروط هائلة وعنيفة ، ومن ثم واقعية  
جدا ، يؤديها ممثلون من لحم ودم يوضعون فى مواقف بالغة الصعوبة  
والقسوة والواقعية .

المشكلة الرئيسية اذن : كيف نلبسهم وماذا يلبسون ؟ بالنظر فى شواهد  
المسرحية يصل المرء لضرورتين متناقضتين : إن أحداث المسرحية يجب أن  
تقع - ما لم تقدمها على أنها من قصص الخيال العلمى - فى الماضى .  
رغم ذلك فان هذه الاحداث يجب ألا تقع فى اية فترة تالية على عصر ولیم  
الفتاح . وحتى رغم إننى نسيت منذ زمن طويل ملوك وملكات المجترات ،  
إلا اننى اذكر ترتيبهم على وجه التقريب ، وأعرف أن تسعين بالمائة من

جمهورنا يعرف أنه ليس ثمة ملك اسمه لير محشور بين هنرى السادس وأى ملك آخر .

ويبقى شئ يصدىم عقيدة المرء إذا قدمت المسرحية على أنها تحدث فى العصر الاليزابيثى أو عصر النهضة ، خاصة أن هناك عنصرا قويا موجودا فى المسرحية هو طابعها السابق على المسيحية . فالضراوة والهول فيها سيتبددان إذا حاولت إلحاقها بالمسيحية ، والطابع المجازى لها والآله الذين يتم استدعاؤهم بشكل دائم ، كلها عناصر وثنية . ( ويجتمع لير مجتمع بدائى . ومن الناحية الأخرى ، فالواضح انه ليس بدائيا ) . لأنك لو رجعت إليه لوجدت هذا القول بخرافة ، ذلك أن مجتمع لير مجتمع بالغ الصقل والثقافة . أنه ليس مجتمع ناس يقيمون فى العراء حولهم الاحجار المقدسة ، لأنك لو رجعت بالمسرحية لهذه الفترة لفقدت القسوة الأساسية فيها ، القسوة المتمثلة فى طرد الرجل إلى الخلاء . وهؤلاء الذين خلف الأبواب يعرفون الفرق بين العناصر ، والعالم الراسخ الذى صنعه الإنسان ، وطرد منه لير ، ولو أن الملك كان معتادا على النوم فى العراء لتبدد معنى المسرحية . فضلا عن ذلك فإن لغة المسرحية ليست مثل تلك اللغة التى يتحدث بها الناس فى كتاب وليم جولدنج ، فيقولون « أوج » و « جوج » ، لكنها لغة حقيقية رفيعة من عصر النهضة . وهكذا يميل إلى أن المشكلة التى يتعين على المرء أن يواجهها هى أن يخلق مجتمعا سابقا على المسيحية ، يحمل لجمهور اليوم رائحة انتائه إلى فترة مبكرة من التاريخ ، وفى ذات الوقت ، فإن هذه الفترة المبكرة من التاريخ يجب أن تكون لحظة تاريخية تحقق فيها لأولئك الناس قدر عظيم من التقدم ، كما كان المجتمع المكسيكى قبل كورنيس أو مصر القديمة فى قمة ازدهارها .

هكذا تنتمى لير إلى البربرية والنهضة . هى هذان العصران المتناقضان . ثم نعود إلى المدرسة الحديثة . التى تقول بلا زمنية المسرحية ، ليس لأن موضوع المسرحية حول ملك ومهرج وبنات قاسيات . هى — بمعنى من المعانى — أكثر سموا من أن يحويتها أى إطار تاريخى ، لدرجة أن الشيء الوحيد الذى يمكن أن يوازنها هو مسرحية حديثة من نوع ما يكتبه صامويل بيكيت — فمن يعرف الفترة التى تدور فيها « فى انتظار جودو » ؟ إنها تحدث اليوم رغم أن لها زمنها الخاص فى الواقع . وهذا أساس أيضا فى « لير » لأنها عندى هى النموذج الأول لمسرح العيث ، وعنها صدر كل ما هو حسن فى الدراما الحديثة .

مرة ثانية إن الهدف من الإطار هو تحقيق درجة من التبسيط تتيح للعناصر الهامة مزيدا من الظهور ، فالمسرحية صعبة بما يكفى دون إضافة المشاكل التى لا بد منها إذا استخدم أى لون من الديكور الرومانسى . لماذا نضع الديكور لمسرحية رديئة ؟ إنما جاهد تمثيلها . اما بالنسبة « للير » فالأمر على العكس ، يجب استبعاد كل ما يمكن استبعاده .

وبالتعاون مع كيجان سميت ، المسؤول عن شؤون الملابس فى ستراتفورد ، استطعنا التوصل إلى ثياب تحمل الحد الأدنى من الإشارات الضرورية التى تحتاجها كل شخصية وعلى سبيل المثال فإن على الملك لير نفسه أن يلبس رداء مثل « الروب » ولا اظنك تستطيع الماحكة حول هذه النقطة ، لان ثمة ضرورات معينة للممثل الذى يلعب دور لير ، فحتى لو أخذت منه كل شيء فهو يجب أن يدخل إلى المسرح وثمة شيء يغطى رجله ، لتحقيق درجة معينة من الطابع الملكى للشخصية ، وبالتالي كان له رداء ، ليس لأحد آخر مثله ، فليس فى المسرحية شخصية أخرى بحاجة لمثله ، هو فى أول المسرحية يضع رداء بالغ الفخامة ، أما بعد ذلك

فسيمضى فى لباس بالغ البساطة مصنوع من الجلد ، أما بقية الثياب الأخرى فقد قمنا بتبسيطها إلى الحد الذى لم نُبَق معه إلا على ما هو ضرورى . وفى عرض شكسبيرى ، حين يكون لديك ثلاثون أو أربعون زيا مفصلة بنفس الشكل ، فإن العين ستعشى ، ويصبح من العسير متابعة حبكة المسرحية . من هنا فقد قمنا بإعطاء الثياب الهامة لحوالى ثمانية أو تسعة أشخاص رئيسية ، وهو العدد الذى يمكن للجمهور أن يتابعه بتركيز فى مسرحية حديثة . وما امتع أن تسمع الناس يقولون : « كم كانت المسرحية بالغة الوضوح » دون أن ينتبهوا لأن السر كامن فى الثياب .

كذلك أيضا قمنا بتبسيط المشهد لأبعد الحدود . كان هدفى الحقيقى هو محاولة خلق الشروط التى تتيح لنا فى المسرح الحديث ان نقف ما كان شكسبير يفعله على الصفحة البيضاء . أى أن نضع أساليب وتقاليد مختلفة كل الاختلاف جنباً لجنب ، دون أدنى إحساس بوجود مفارقات تاريخية مزعجة . والمرء بحاجة لان يقبل أن فكرة المفارقة التاريخية هذه فى ذاتها مصدر قوة لهذا الشكل من المسرح ، ومؤشر نحو المناهج المختلفة التى علينا أن نَجدها لتجسيده على الحشبة .

روبرتس : كيف تناولت مسألة الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى العرض : ؟ .

بروك : انا لا أظن أن هناك مكانا للموسيقى فى لير على الإطلاق . وفيما يتعلق بالمؤثرات الصوتية ، فإن مشهد العاصفة كان المشكلة الرئيسية . إذا حاولت أن تجسدها على نحو واقعى فإن عليك أن تسلك سبيل رينهاردت إلى نهايته . وإذا حاولت أن تمضى لنهاية الطرف الآخر . أى أن تجعل العاصفة تحدث فى مخيلة الجمهور ، فإن هذا لن يصح ، لأن

جوهر الدراما هو الصراع ، والدراما فى العاصفة هى صراع لير ضدها .  
إن لير بحاجة إلى جدار العاصفة حتى يصارعه ، وهذا لن يتحقق إذا كانت  
العاصفة كلها تحدث داخل عقول المتفرجين فقط ، بأن تعلق إعلانات تقول  
فيها : « هذه هى العاصفة » لأن هذا يعنى تسليم صراع العاصفة إلى عقول  
المتفرجين ، فى حين أنه يجب أن يكون مشحونا بشحنة انفعالية .

وبعد شهر من العمل للوصول لحل المشكلة ، انتبهنا فجأة لمدى التأثير  
الذى يمكن أن يحدثه وجود لوح معدنى من ألواح الرعد مرئيا على الخشبة .  
إن ذبذبات ذلك اللوح الضخم من المعدن الصدىء ، كما يعرف كل من  
شاهد مدير الخشبة وهو يبرز لوحا من ألواح الرعد ، لها خاصية مزعجة  
لابعد الحدود ، إن الضجة مزعجة بطبيعة الحال ، لكن من المزعج كذلك  
أنك ترى ذبذباتها ، ألواح الرعد المرئية إذن فى هذا العرض ، ستمنع الملك  
مصدرا ثابتا ومحددا للصراع ، دون أن تحاول — فى نفس الوقت — أن  
تجسد العاصفة تجسيدا واقعيا ، وهو مالا يصلح على الإطلاق .

روبرتس : على مدى السنين ، أصبحت مقتنعا أكثر فأكثر بأن تضع  
تصميم عرضك بنفسك على نحو ما تفعل فى « لير » لماذا ؟ .

بروك : رغم أنني أحببت دائما العمل مع المصممين ، إلا اننى أجد من  
الضرورى — على نحو مرعب — خاصة فيما يتعلق بشكسبير ، أن أضع  
تصميم العرض بنفسى .

وأنت لا تستطيع أن تعرف يقينا ما إذا كانت أفكارك وأفكار المصمم  
تتطور بنفس الوتيرة . وأنت تصل إلى جزء من المسرحية لا تستطيع أن  
تجد طريقك خلاله . عند هذه النقطة يجد المصمم حلا ، ويراه مناسبا ،

وأنت لا تملك سوى أن تقبله ، والنتيجة هي أن يتجمد تفكيرك في هذا المشهد .

اما إذا كنت تصمم لنفسك ، فهذا يعنى أنه بعد فترة من الزمن سيتطور تخيلك وتنفيذه على الخشبة معا بوتيرة واحدة .

وعلى أى حال ، فأننى أشك في وجود مصمم على قيد الحياة ، لديه من الصبر ما يكفى للعمل معي . فبعد أن عملنا مدة عام في هذا الملك لير ، محوت كل المشهد القديم حين تأجل العرض . ولأن المشهد الجديد تكلف أقل من القديم حوالى خمسة آلاف جنيه ، لذا لم يهتم أحد .

#### النجوم المتفجرة :

تماما كما يحدث في علم الفلك ، حين يميل أحد الكواكب في مداره ليصبح أقرب ما يكون إلى الأرض ، ويسارع الفلكيون إلى مناظيرهم كي يدرسوه في هذه اللحظة المتميزة ، فانه للمرة الأولى من أربعة قرون تقرب الخلقبة الاليزابيثية بكل قيمها أقرب ما تكون إلينا على نحو لم يحدث من قبل .

والأمر شبيه بهذا في مجرة المسرحيات : ثمة مسرحيات تتحرك مقتربة منا في لحظات معينة من التاريخ ، وأجدرى تنسحب مبتعدة عنا . وأنا أكتب هذه الكلمات فإن مرارة وكلية « تيمون الأثينى » تجعلها تتقدم مقتربة منى ، خارجة من طوايا النسيان ، في حين ينسحب « عطيل » وغيرته مبتعدا عنى .

وهكذا فإن لدينا كل الأسباب الآن كي نتمنى الخلاص من كل المؤثرات التي لازالت تصلنا من القرن التاسع عشر ، حيث يبدو أن تلك هي الفترة

التي كان فيها العصر الاليزابيثي أبعد ما يمكن عنا ، كان في حالة خسوف كلي وتام .

أكتب هذا ونحن في جولة مع « الملك لير » في بعض البلاد الأوربية ، حيث توجد تقاليد القرن التاسع عشر مغروسة أكثر مما هي في إنجلترا ، وذلك لسببين : الأول أن كل تلك البلاد عرفت شكسبير عن طريق الترجمة ، وقد كان العصر الذهبي للترجمات الشكسبيرية خلال المائة سنة الأخيرة ، في ألمانيا مثلا يلتقى الطفل بشكسبير للمرة الأولى عن طريق طبعة « شليجل — تك » ، التي ترجع لأول القرن التاسع عشر ، ويسودها طابع رومانسي غالب . هذا كما لو أن « هاملت » لم تعرف في ترجمة لورد بايرون ، و « لير » في ترجمة شيللى ، و « روميو وجوليت » في ترجمة كيتس ، من هنا ثمة ميل متصاعد نحو اعتبار شكسبير شاعرا عظيما من شعراء العصر الفيكتوري ، وأن أعماله تدور في القلاع ومنحدرات الشواطئ وسط العواصف الباعثة على الكتابة .

كذلك فقد كان من المسلم به عند الجميع — قبل الحرب — أن كل الناس قد عرفوا كيف يُخرجون أعمال شكسبير ويؤدونها ما عدا الانجليز — ففيما عدا استثناءات نادرة ، لم يكن لديهم — الانجليز — شيء يقارن بالعروض الأوربية الضخمة على الطراز القديم .

وأظن أننا قد أحدثنا بعض الانبعاث في بعض تقاليدنا . كان جمهورنا يندهش دائما ، لكنه وصل أخيرا — لحسن الحظ — إلى الاقتناع ، كانوا مندهشين لحقيقة أن لير لم يكن رجلا ضعيفا ، بل رجلا كبيرا قويا ، وأنه لم يكن عاطفيا لكنه صلبا عنيدا ، وغالبا على خطأ ، كذلك اكتشفوا أن ريجن وجونريل لم تكونا أمرأتين من « الأوغاد » لكنهما امرأتان غاربتا الأعماق ، ورغم أن أعماق دوافعهما لا سبيل إلى تبريرها ، إلا أنها تحاولان

دائما إيجاد سبب — وقد تكونان مخلصتين في هذه المحاولة — يبرر الأفعال الصغيرة المؤدية في النهاية لصور القسوة البالغة . كذلك كانوا مندهشين للخيوط المتعددة المختلفة التي تسرى في العرض ، لأن التقليد هو انها قصة لير وحده ، أما هنا فان بوسعهم أن يروا قصة ادموند ، وقصة ادجار ، وقصة جلوسستر وهكذا . وكورد يلها لها نفس القوة التي لأختها ونفس الثقل كما أن التشابه الوراثي بين الثلاث واضح ، كلهن بنات لير ، وطيبة كورد يلها صارمة لا مساومة فيها . كأنها موروثه على طريقة لير نفسه .

أما القسوة فقد اثارت الجدل . ثمة من قال بأنها لم تكن في المسرحية ، وآخرون اضطروا للاعتراف بأنها لم تأت لها من مكان آخر .

وأحد الأسباب التي تؤدي لأن تصبح المسرحيات الاليزابيثية قديمة منا اليوم ، هو أنه كلما مضيت أعمق في أوروبا ، كلما بدت لك موصولة بالتاريخ المعاصر . في البلاد التي عرفت ثورات وانقلابات دائمة ، يصبح للنعف في « الملك لير » معنى اضافي مباشر . في بودابست ، حين بلغ لير المشهد الأخير ، أقسى المشاهد على الإطلاق ، من حيث أن شق كورديليا أمر مجاني تماما ، وليس نتيجة للأسباب التقليدية في التراجيديا ، فانه يحمل جثة كورد يلها بين ذراعيه ، ولا يقول كلمة واحدة ، هي فقط تلك الصرخة الهائلة . في تلك اللحظة أحسست أن الجمهور منفعل لشئ أكثر أهمية من تلك الصورة العاطفية للأب العجوز التمس الذي يصرخ ، فجأة أصبح لير ممثلا لاوربا القديمة المنهكة ، التي تحس — في كل بلد من بلادها تقريباً — انها بعد الأحداث التي شهدتها خلال الخمسين سنة الأخيرة ، انما قد تحملت الكثير ، وأنها تستحق فترة من الراحة .

والسطر الأخير من المسرحية متفرد عند شكسبير ، فكل مسرحياته الأخرى توحى بمستقبل متفائل ، بصرف النظر عن الأحداث المرعبة التي

حدثت ، يبقى الأمل في انها لن تحدث مرة أخرى أما في « لير » فان سطرها الأخير يطرح سؤالاً . يقول ادجار : « نحن الذين لازلنا شباباً ، لن نشهد الكثير الذى شهدوه ، ولن نعيش طويلاً كما عاشوا .. » وليس بوسع أحد أن يقدم تفسيراً بسيطاً لهذا القول المثقل بإشارات لمعان هائلة لا يمكن شرحها . انه يرغمك على النظر نحو شباب ، من الطبيعى أن تتجه عيناه صوب المستقبل ، هو الذى عاش اقصى الفترات وأكثرها هولا .

### نقاط الاشعاع :

ان الطبيعة المتفردة للمادة الشكسبيرية تتمثل في أنها في حركة دائمة ، وفى تغير دائم . تبدو المسرحيات ذاتها موضوعات ساكنة لأنها موجودة على رف في المكتبة ويقول المرء لنفسه : « هذا الكتاب موجود على الرف ، وإذا انا بارحت الحجرة ثم رجعت إليها فساأجده موجوداً لا يزال .. » وسيظل موجوداً ، لذلك يعتقد المرء أنها ساكنة . كتب أقرأ لابنى الصغير صفحات من « طرزان » حين أكتشف طرزان الكتاب لأول مرة ، ورأى خربشات صغيرة في إحدى الصفحات ، وأحس بأنه يرى حشرات صغيرة ، ونظر إليها : « ما تلك الحشرات الصغيرة ؟ ... » وعاد إلى الكتاب مرة أخرى فرأى مزيداً من الحشرات الصغيرة . وهذا صحيح على نحو مدهش ، ذلك لأننى أعتقد أن مسرحيات شكسبير — المخادعة في أغلفتها من الورق المقوى — إنما هى حشرات ضخمة ، تحوى في داخلها حشرات أصغر وحين يذهب الكبار ليناموا ، تبدأ هى في الדיب والحركة .

سأعطيك مثالا : كنت أعمل في فرنسا على ترجمة « تيمون الاثينى » للفرنسيين ، ومعظم الجمهور الفرنسى لم يشهد سوى أربع مسرحيات أو بحسباً من أعمال شكسبير ، كان قد رأى « كريولانرس » فاعتقد أن

شكبير فاشستي ، وقال قائلهم : أنه كاتب عظيم . لكنه فاشي . وكنت أعلم أن رؤيتهم « لثيمون » ستكون شيئا مريكا لهم ، لانهم سيجدون فجأة أن نفس الكاتب الذى ثبت لهم انه لا يعجب إلا بالجنراالات ، وانه يحقر الجماهير ، قد كتب مسرحية لا تمجد فيها أحدا شريفا سوى الخدم ، إذن فهذا الفاشي ديمقراطى فى النهاية . وإذا أنت وضعت مسرحية بعد الأخرى ، أو شخصية بيجوار شخصية أخرى ، أو فكرة فى مواجهة فكرة أخرى ، فستكون مثل العراف الذى يستخدم نفس أوراق اللعب المرة بعد المرة ، لكنها حين توضع على المائدة ، فى شكل جديد دائما ، يتغير الترتيب ، وتنبثق صور جديدة ، ويصبح المعنى والمضمون والدلالة فى حركة دائمة .

وهذا يتكشف مع المزيد من العمل فى الترجمة . اننى أصعل مع كاتب فرنسى ذكى جدا وذى خيال خصب هو جان — كلود كاريير ، وهو لا يكف عن السؤال : مامعنى هذا ؟ ماذا تعنى هذه الكلمة بالضبط ؟ وهو يعرف الانجليزية معرفة جيدة ، ثم يمد يده نحو القاموس : هل تعنى هذا ام ذاك ؟ فأجيبه : تعنى كليهما . هكذا تكتسب الكلمة مزيدا من الأبعاد الجديدة حتى يقول : « آه — قد فهمت انها كلمات ذوات إشعاع » ( بالفرنسية ) .

وأظن هذا شيئا ممتعا للغاية ، فهكذا كان يفهم اللون المختلف لتركيب الجملة التى يعمل فى ترجمتها ، وينظر فى اللغة كلها ليجد الكلمة التى تتفق وصور الاشتراك ذات المستويات المتعددة فى الأصل ، وحين تمجد الكلمة التى تعمل كل هذه الأصداء ، تسترى أنك يمكنك أن تمد منها خطا نحو مستوى من مستويات المعنى فى الكلمة الثالثة ، أو تمد خطا إلى الكلمة

الخامسة ، أو نمد خطا إلى الكلمة الخامسة عشر . ومرة أخرى ستجد نفسك في مزاجات لا نهاية لها .

وحين بدأت العمل في شكسبير ، كنت أعتقد — إلى حد ما — بإمكانية الموسيقى الكلاسيكية الكلمات ، بمعنى أن لكل شعر صوته الخاص الصحيح ، مع تنويعات طفيفة ، لكنني من خلال التجربة المباشرة أكتشفت أن هذا لم يكن صحيحا إطلاقا . وكلما ازدادت موسيقية توجهك نحو شكسبير ، أعنى كلما زادت حساسيتك للموسيقى ، ازداد عجزك عن إيجاد طريقة — اللهم إلا الحذقة الخالصة — كي تثبت موسيقى سطر واحد ، انها ببساطة لا يمكن ان توجد . بنفس الطريقة تماما فإن الممثل الذى يحاول أن يلحن أداءه أو يموسقه فهو يحاول شيئا ضد الحياة ، فى الوقت الذى يجب أن يحتفظ فيه ببعض الاتساق فى ادائه ، والا فانه سيتحول إلى أداء لاضابط له ، فانه كلما نطق بسطر واحد ، فان هذا السطر قادر على أن يشق لنفسه طريقا نحو موسيقى جديدة ، تدور حول تلك النقاط المشعة .

جدليات الاحرام :

هل يجب علينا أن نحترم النص ؟ أعتقد أن ثمة اتجاهها صحيحا مزدوجا : الاحترام من ناحية ، وعدم الاحترام من الناحية الأخرى . والجدل بين هاتين الناحيتين هو جوهر المسألة ، وإذا أنت مضيت فى أحد السبيلين دون الآخر ضاعت عليك فرصة اقتناص الحقيقة . وأعتقد أن مسرحيات شكسبير لم تكتب بنفس الدرجة من الإحكام ، فبعضها محكم تماما ، والآخر أقل إحكاما . فى « حلم منتصف ليلة صيف » لم تكن لدى أدنى رغبة فى أن أختصر كلمة واحدة ، لا أن أختصر كلمة ، ولا أن أنقل شيئا

من مكان لكان ، لسبب بسيط وشخصي جدا ، هو أنها بدت لى مسرحية باللغة اللاكتمال ، وإذا أنت تناولتها على أنها كذلك زادت فرصتك فى النفاذ إلى اعماقها ، لأنك ستكون على يقين مطلق بأن كل كلمة موضوعة فى هذا المكان لأنها يجب أن تكون كذلك . ان الاقتناع التام بالنص يؤدى بك إلى طريقه الصحيح .

وقد ظل الآن هوارد عامين أو ثلاثة أعوام يلعب باحساس متزايد بوجود معان خفية ، على مستويات عدة ، يتم اكتشافها ثم يعاد اكتشافها بغير توقف ، من الذبذبات الصادرة عن ثيسوس إلى « أوبرون » ثم المرتدة اليه على طول المسرحية التى أصبحت فى أفضل حالاتها حين بلغت حساسية طاقم الممثلين جميعا أوجها ، أصبحت مثل تلك القطعة من النحت المكونة من أسلاك مشدودة بأحكام فى تكوين مركب إذا قل هذا الإحكام ضاع التكوين كله . ورغم اننى استطعت بسهولة أن أتصور اتجاه انسان صائىء ، محطم للأصنام ، يقلب حبكة المسرحية رأسا على عقب ، وأظن هذا سيكون أمرا طريفا ، إلا اننى واثق انه سيقال من مسرحية « الحلم » كثيرا لاننى لا اعتقد انك تستطيع أن تغير كلمة دون ان تفقد شيئا ما .

على أى حال ، فى مسرحيات أخرى يمكن أن تحرك كلمات أو مشاهد ، لكنك يجب أن تكون على وعى كامل بمدى خطورة ما تفعل ، وأظن هذا شيئا بلا قواعد حاكمة ، فى سطر من السطور قد يكون الامر بلا أهمية كبيرة لكنه فى سطر آخر قد يكون كارثة . ليس أمام المرء سوى أن يثق بأحكامه وأن يتحمل تبعاتها .

شكسبير كقطعة من الفحم .

التاريخ طريقة فى النظر إلى الأشياء ، لكنها ليست الطريقة التى تعينى

كثيرا انا معنى بالحاضر ، وشكسبير لا يتمنى للماضى ، ولو كانت المادة  
التي يقدمها صحيحة ، فهي صحيحة الآن .

انه مثل قطعة من الفحم ، والمرء يعرف العملية كلها عن الغاية البدائية  
التي أصبحت في جوف الأرض ، وبوسعه أن يتقصى تاريخ الفحم ، لكن  
المعنى الكامل لقطعة الفحم عندنا يبدأ وينتهى لحظة أن تشتعل واهبة ايانا  
ما تريد من ضوء ودفع . وهذا عندى هو شكسبير . قطعة فحم خامدة .  
واننى استطيع أن أكتب الكتب وألقى المحاضرات حول مصادر الفحم ،  
لكنتى سأكون معنيا حقا بقطعة الفحم في أمسية باردة حين أريد أن أتدفأ ،  
سأضعها في النار لتصبح هى ذاتها ونحيا فاعليتها ، من جديد .

لنمضى خطوة أبعد . أعتقد أن فهمنا لعملية الادراك اليوم يتغير تغيرا  
كثيرا ، فقد بدأنا نتعرف إلى أن تلك الملكة الانسانية التي تعرف بالادراك  
ليست شيئا ساكنا ، بل هى تعيد تعريف ما ندركه الثانية بعد الأخرى ،  
انظر لتلك الالغاز البصرية التي لا تعرف فيها ما إذا كانت الأشياء مقلوبة  
أو لم تكن ، أنت تعرف فقط أن مربعات يعضا وسودا كأنها تتوالب داخلية  
خارجية ، وسترى حقا كيف أن العقل يصارع شيئا وهو يحاول أن يعيد  
فهمه ، وهو يحاول أن يتحقق مما إذا كان هذا المكعب مقلوبا ام ليس  
كذلك ، فالعقل يحاول دائما أن يقيم عالما متماسكا من مثل هذه  
الانطباعات .

وعندى فإن أعمال شكسبير الكاملة تشبه نظاماً متكاملًا للشفرة ،  
تستثير كل شفرة منه ذبذبات ونبضات فينا ، وعلينا أن نحاول — على  
الفور — أن نجعلها كلا متماسكا . إذا تقبلنا هذا النظر في كتابة شكسبير ،  
فسنجد أن وعينا اليوم عون لنا ، لكن هذا الوعي الذى تغامر بالاعتداد عليه

له أيضا غاباته المظلمة ودهاليزه التحتية واجواؤه العليا ، وتلك الزوايا الغريبة في أعمال شكسبير التي تبدو للوهلة الأولى نائية أو سحيقة ، إذا نحن اطلقناها ، ستوقظ مناطق سرية في نفوسنا . مثل هذا المنهج هو الذى يعين المرء على أن يجد معنى وراء كل مظاهر البشاعة التي تبدو لا معنى لها في « تيتوس اندرونيكوس » . وفي « العاصفة » و « حلم منتصف ليلة صيف » فان السؤال الذى لا مهرب منه وهو « كيف نضع الجنيات والارواح على المسرح ؟ لن نجد اجابته في أية حيل جمالية ، لأن « الجنية » على المستوى المباشر لا تعنى شيئا للعقل الحديث ، ومن ثم فليس هناك ماتكسوه بالثياب ، لكننا لو تأملنا في صورة « الجنية » سيتضح لنا تدريجيا ان عالم الجنية اثما يعنى طريقة في الحديث بلغة رمزية عن كل ما هو اخف وارشق من العقل الانسانى ، « خفيف مثل انطلاقة الفكر » كما يقول هاملت . الجنية اذن هى القدرة على تجاوز القوانين الطبيعية والدخول في رقصة جزئيات الطاقة التي تتحرك بسرعة لا تصدق . كيف يمكن لتخييل المسرح أن يعين الاجساد الإنسانية على افتراض ما ليس بذى جسد ؟ ليس عن طريق أقمشة ثياب بنات المدارس بكل تأكيد .

كنت مع المصممة سالى جاكويس نشهد عرضا للأكروبات الصينى . ووجدنا المفتاح : ثمة انسان يستطيع — بالمهارة وحدها — أن يقدم الدليل المرح على أنه يستطيع أن يتجاوز قيوده الطبيعية ، ويصبح طاقة خالصة . هكذا بدت لنا كلمة « الجنية » ، وبدأت صورة جديدة تتدفق من مخيلة سالى الابداعية الحصبة .

ليس هذا سوى مثال واحد . كلمة « جنية » حين تتجاوز فصوصنا الدماغية المثقلة بالنزعة التحليلية والثقافة والوعى بالتاريخ ، لن تنتج سوى

تداعيات مية . أما إذا نحن أصغينا بطريقة مختلفة إلى ما وراء ما يمكن ادراكه  
فسنصل إلى قيم حيه . وإذا استطعنا ان نلمسها ، تبدأ قطعة الفحم في  
الاشتعال .

#### المسرحية هي الرسالة :

كثيرا ما سألتى الناس : « ما موضوع » حلم منتصف ليلة صيف « ؟ ،  
وهناك إجابة واحدة لهذا السؤال ، هي نفس الاجابة فيما يتعلق بالكوب .  
فكيفية الكوب هي أنه كوب . أقول هذا على سبيل التقديم لأوضح أنني  
إذا كنت أولى أهمية كبيرة للأخطار الكامنة في محاولة تحديد ثيمات أو  
موضوعات « الحلم » ، فذلك لأن هناك عروضاً كثيرة جداً ، ومحاولات  
كثيرة جداً للتفسير المرن ، قائمة على أفكار محددة سلفاً ، كما لو كانت هذه  
الأفكار هي التي يجب أن تُصوّر بطريقة ما . وفي رأيي إننا يجب أن نحاول  
أولاً إعادة اكتشاف المسرحية كشيء حى ، بعدنا نكون قادرين على تحليل  
ما اكتشفنا . فحين أفرغ من العمل في المسرحية استطيع أن أشرع في  
استخلاص نظرياتي عنها ، ومن حسن الحظ أنني لم أحاول أن أفعل هذا  
في وقت مبكر ، لأن المسرحية لم تكن قد أسلمت بعد كل أسرارها .

إننا نجد كلمة « الحب » في قلب مسرحية « الحلم » وهي ما تتردد دائماً  
فيها ، وإليها يرجع كل شيء ، حتى بناء المسرحية ، حتى موسيقاها . هذه  
الخاصية تتطلب من المؤدين أن يحاولوا خلق مناخ من الحب أثناء الأداء  
ذاته ، حتى يمكن لهذه الفكرة المجردة — لأن كلمة الحب هي في ذاتها تجريد  
كامل — أن تكاد تصبح محسوسة ، والمسرحية تقدم لنا صوراً من الحب  
تزداد تكشفها ووضوحاً كلما تقدمت ، وسرعان ما يصبح « الحب » عندنا  
مثل سلم موسيقى نستمع شيئاً فشيئاً إلى مختلف درجاته وأنغامه .

والحب — بطبيعة الحال — موضوع يمس كل الناس ، وليس هناك إنسان — حتى أكثر الناس قسوة أو برودا أو قنوطا — ليس حساسا لإزاءه ، حتى لو لم يكن يعرف الحب ، فهو إما أن تثبت له خبرته العملية وجوده ، وإما أن يعانى من عدم وجوده ، وهو شكل آخر من أشكال الاعتراف بوجوده . وفى كل لحظة تمس المسرحية شيئا يعنى كل إنسان .

وحيث أن هذا مسرح ، فلا بد من وجود الصراع ، وهكذا تصبح هذه المسرحية عن الحب هى كذلك مسرحية عن نقيض الحب ، هى عن الحب والقوة المعاكسة له ، وسنصل إلى اليقين بأن الحب ، والحرية والخيال هى كلها أشياء مترابطة . وعلى سبيل المثال ففى بداية المسرحية تماما نجد الأب — فى خطاب طويل — يحاول أن يضع العقبات أمام حب ابنته ، وتأخذنا الدهشة لأن مثل هذه الشخصية — وواضح أن دورها ثانوى — تحظى بهذا الخطاب الطويل ، لكن دهشتنا تزول حين نكتشف الأهمية الحقيقية لكلماته ، فما يقوله لا يعكس فقط وجود هوة بين الأجيال ( أب يعترض على حب ابنته لأنه ينوى تقديمها لشخص آخر ) بل ويقر أيضا الأسباب التى تدفعه للتشكك فى الشاب الذى تحبه ابنته ، فهو يصفه بأنه ميال للخيال ، تقوده خيالاته ، وهذا ضعف لا يقتفر من وجهة نظر الأب :

ونحن نشهد منذ لحظة البداية — وكما فى كل أعمال شكسبير — مواجهة من نوع ما ، هى هنا بين الحب والقوى المعاكسة له ، بين الخيال والحس العمل الصلب ، تتبدى فى سلاسل من المرايا بغير نهاية . وكالمعتاد ، يعمد شكسبير إلى خلط القضية ، وإذا نحن سألنا أحدهم عن رأيه فى وجهة نظر الأب فرمما قال لنا — على سبيل المثال — « ان الأب مخطيء لأنه ضد حرية الخيال .. » صادرا عن اتجاه واسع الانتشار الآن .

على هذا النحو يبدو الأب لمعظم متفرجى اليوم في صورة الأب التقليدى الذى يسيء فهم الشباب وانطلاق خيالهم ، لكننا سنتدهش حين نكتشف ، فيما بعد ، أنه على حق ، لأن العالم الخيالى الذى يحيا فيه هذا الشاب المحب يؤدى به لأن يسلك تجاه الفتاة ذاعبا مسلكا بفيضاً ، فما أن سقطت نقطة من السائل في عينه ، وقامت بدور العقار الذى أطلق ميوله الطبيعية حتى نكت بوعده للفتاة وهجرها-، ليس هذا فقط ، بل أن حبه لها قد تحول لكرهية عنيفة ، وهو يستخدم كلمات يمكن أن تكون مستعارة من مسرحية « دقة بلقة » تدلن الفتاة على نفس النحو من العنف والتأجج الذى قاد الناس في العصور الوسطى لأن يحرقوا بعضهم بعضاً على الخازوق . رغم ذلك فإننا — في نهاية المسرحية — سنوافق الدوق في إدانته للأب باسم الحب ، وقد حدث التحول للشاب .

وهكذا نرى لعبة الحب في سياق سيكولوجى وميتافيزيقى ، ونسمع تأكيدات « تيتانيا » بأن التعارض بينها وبين « أوبيرون » جوهرى وأساسى ، لكن أفعال اوبيرون تنفى هذا ، لأنه يدرك أن داخل هذا التعارض ثمة امكانية للتلاق .

وتنفى المسرحية مدى واسعا بشكل غير عادى من المشاعر والقوى الكونية في عالم اسطورى ، يتحول فجأة — في القسم الأخير من المسرحية — الى المجتمع الحالى ، فنجد أنفسنا وقد رجعنا إلى القصر الحقيقى ذاته ، وإلى شكسبير ذاته الذى قدم لنا — قبل صفحات قليلة — مشهدا من الخيال الخالص بين تيتانيا واوبيرون ، حيث يصبح من السخف توجيه أسئلة مبتذلة مثل « أين يعيش اوبيرون ؟ » أو « هل يود شكسبير أن يعبر عن أفكار سياسية حين يصف ملكة مثل تيتانيا ؟ » ... وهو يأخذنا الآن

إلى بيئة اجتماعية محددة . ونحن فى نقطة التقاء عالين : عالم الرجال العاملين  
'وعالم البلاط أى عالم الثروة والرفاهية والحساسية المفترضة ، عالم اناس أتاح  
لهم الفراغ أن ينموا مشاعر رقيقة ، وهم يتكشفون أماننا الآن فاقدين لكل  
حساسية ، بل منفردين فى اتجاههم المتعالى على الفقراء .

وفى بداية مشهد البلاط نرى أبطالنا القدامى الذين قضوا المسرحية  
بطولها منغمسين فى موضوع الحب ، حتى أصبحوا قادرين على إلقاء  
محاضرات ذات طابع أكاديمى حول هذا الموضوع ، يجدون أنفسهم فجأة  
متورطين فى سياق يبدو الا شأن له بالحب (حبهم هم ، حيث أن كل  
مشاكلهم لقيت الحلول) . وهم الآن يجدون أنفسهم فى سياق علاقة كل  
منهم بالآخر ، وعلاقته بطبقة اجتماعية مختلفة ، وهم ضائعون لأنهم  
لا يعرفون أنه هنا أيضا يقضى الاحتقار على الحب .

ونحن نرى كيف حدد شكسبير مكان كل شيء : أثينا فى « الحلم »  
تشبه أثينا فى الستينات ، والعمال — كما يقررون فى المشهد الأول —  
خائفون أشد الخوف من السلطات التى ستقوم بتعليقهم على المشائى إذا  
ارتكبوا أقل الأخطاء . ولا شيء كوميدى فى هذا كله . والحقيقة أنهم  
يغامرون بأن يشنقوا فى اللحظة التى يقررون فيها التخلّى عن أن يظلوا دون  
أسماء ، وهم فى الوقت ذاته يواجهون إغراء لا يقاوم متمثلا فى مكافأة  
« ستة بنسات كل يوم » تقبهم من الفقر . رغم ذلك فإن دافعهم الحقيقى  
ليس المجد أو المغامرة أو المال (وقد أصبح هذا واضحا تماما ، ويجب أن  
يقود خطئى الممثلين وهم يؤدون هذا المشهد) ، فهؤلاء الرجال البسطاء  
الذين لم يعرفوا سوى أن يعملوا بأيديهم يطبقون فيما يتعلق باستخدام  
الخيال تلك السمة من الحب التى تقوم بين الحرفى وأدوات عمله ، وهذا

بالضبط ما يضاف على تلك المشاهد قوتها وخاصيتها الكوميديّة كذلك . هؤلاء الحرفيون يذلون جهودا تبلى كاريكاتورية بمعنى من المعاني من حيث أنهم يدفعون الخرق إلى حده الأقصى ، لكنهم — على مستوى آخر — يُقبلون على أداء مهامهم بمثل هذا الحب الذى يؤدى لأن يتغير معنى سلوكهم الأخرق أمام أعيننا .

والمتفرجون يستطيعون بسهولة أن يتبنوا موقف رجال الحاشية في النظر إلى هذا كله باعتباره سخفا وعبثا ، وأن يضحكوا بذلك الرضا عن النفس الذى يميز أولئك القادرين على أن يهزأوا — في غرور وثقة — بجهود الآخرين . لكن الجمهور رغم ذلك مدعو لأن يتراجع خطوة للوراء ، ليرى أنه لا يستطيع أن يتوحد تماما بأهل هذا البلاط ، إنهم كبار جدا ، وقساء جدا ، وشيئا فشيئا سنصل إلى أن نرى أولئك الحرفيين — الذين يتصرفون بفهم محدود ، لكنهم يقبلون على أداء مهمتهم بحب — وهم يكشفون المسرح : عالم خيالى بالنسبة لهم ، اعتادوا أن ينظروا نحوه باحترام فائق . والحقيقة أن هذا المشهد « للميكانيكى » غالبا ما يساء تفسيره لأن الممثلين ينسون أنهم ينظرون إلى المسرح بعيون بريفة ، وينظرون نظرة الممثل المحترف للأداء الجيد والأداء السيء ، وهم بذلك يقضون على حس السحر والأسطورة الذى يستشعره أولئك الهواة ، وهم يطأون عالما بالغ الغرابة على أطراف أصابعهم ، عالما يتجاوز خبراتهم اليومية ويملاهم بالدهشة والعجب .

ونحن نرى هذا بوضوح تام بالنسبة للغلام الذى يلعب دور فتاه « ثيسيب » للوهلة الأولى يبلو هذا الغلام الشكس سخيفا على نحو لا يقاوم ، لكننا شيئا فشيئا ، ومن خلال حبه لما يقوم به ، نكتشف ما يعنيه ، وفي العرض الذى قدمناه كان الممثل الذى يلعب هذا الدور

سمكربا محترفا جاء إلى المسرح قبل فترة قصيرة ، وكان يفهم جيدا ما يعنيه الأمر ، ما يعنيه الشعور بهذا اللون من الحب الذى هو بلا اسم ولا شكل . هذا الغلام الذى جاء حديثا إلى المسرح ، يلعب دور غلام جاء حديثا إلى المسرح كذلك . ومن خلال اقتناعه وتقمصه ، نكتشف ان هؤلاء الحرفيين المتسمين بالخشونة والخرق ، يعلموننا درسا دون أن يعرفوا ذلك . وربما كان الافضل أن نقول ان الدرس ينتقل إلينا من خلالهم ، فهؤلاء الحرفيون استطاعوا أن يجدوا الرابطة بين حبهـم لحرفتهم وحبهـم لمهـمة أخرى مختلفة كل الاختلاف على حين عجز رجال الحاشية عن إيجاد الرابطة بين الحب الذى يتحدثون عنه هذا الحديث الطويل ، وبين دورهم البسيط كمتفرجين .

مع ذلك ، وشيئا فشيئا يزداد رجال الحاشية انغماسا ، بل ويتأثرون بهذه المسرحية داخل المسرحية ، وإذا تتبع المرء بدقة ما جاء فى النص لرأى أن الموقف يتحول تحولا تاما فى لحظة من اللحظات . واحدى الصور الهورية فى المسرحية هى صورة الجدار الذى يتلاشى فى لحظة بعينها ويلفت « بوتوم » نظرنا إلى اختفائه . هذا الاختفاء يتم بفعل الحب ، هكذا يوضح لنا شكسبير كيف أن الحب يمكن أن يتدخل الموقف بأسره ، ويلعب دوره كقوة تحدث التغيير .

وتمس مسرحية « الحلم » مسأ رقيقا تلك المسألة الاساسية عن التحولات التى يمكن أن تحدث إذا أحسن فهم أشياء بعينها ، وتدعونا لاعادة التفكير فى طبيعة الحب ، لدينا كل صور الحب مجسمه بالنحت البارز ، ولدينا سياق اجتماعى نستطيع به أن نقيس المواقف الأخرى . وعن طريق رقة اللغة ولطفها تزيح المسرحية كل الحواجز ، وهى بالتالى ليست مسرحية

تستثير المقاومة أو الازعاج بالمعنى المألوف . ويوسع رجال السياسة المتصارعين ان يجلسوا جنبا لجنب فى عرض « حلم منتصف ليلة صيف » ويقادر كل منهم ولديه انطباع بأن المسرحية تؤيد وجهة نظره تأييدا تاما ، لكنهم إذا التفتوا اليها بدقة وحساسية ، لما اخفقوا فى أن يدركوا عالما شديدا الشبه بعالمهم ، اثقلته التناقضات واربعته ، ومثل عالمهم ايضا ينتظر تلك القوة الغامضة التى بدونها لن يعود الانسجام ابدا : قوة الحب .





## الفصل الخامس

### العالم كفتاحه للزجاجات

المركز الدولي :

في ١٩٧٠ انتقلت إلى باريس ، ولم يكن هذا قرارا مفاجئا وقد سبق أن أقمت فيها ورشة مسرحية في ١٩٦٨ حين دعاني جان — لوى — بارو لأكون أحد العاملين في مسرح "الأم" وقدم لي المذاق الأول للعمل مع ممثلين ينتمون لثقافات مختلفة . ولكن قبل هذا التاريخ بعشرين عاما حدث أن تعرفت بشخصية مرموقة هي ميشلين روزان ، التي عملت في كل فروع المسرح ، وأنتجت عروضها الخاصة ، ووجدنا أجدنا قادرا على فهم الآخر ، دون حاجة للكلمات في الغالب .

مما واجهنا مشاكل المسرح بصورته الراهنة ، وأحسنا بالحاجة إلى إعادة اكتشافه من خلال تكوين جديد أردنا أن نتبعد عن فكرة تكوين فرقة ، ومع ذلك لم نشأ أن نغلق على أنفسنا الأبواب ونعزل العالم في معمل .

ومن البداية ، هذا ان كلمة " المركز " تناسب تماما ما نحتاجه . أقمنا أولا " مركزا للأبحاث " ، أضفنا اليه فيما بعد " مركزا للابداع " ، وأصبح هذان الاسمان يدلان على سلاسل متداخلة الحلقات من الأنشطة ، شعرنا بأن البحث في المسرح بحاجة دائمة لأن يتم اختباره عن طريق الاداء ، وأن الاداء بحاجة إلى تنشيط دائم عن طريق البحث حول الزمن والشروط الضرورية له . وهذا مالا نستطيع الفرق المحترفة تقديمه إلا نادرا .

ولكي نبدأ كنا بحاجة لمال ومساحة وناس . جاء المال بسخاء من

مؤسسات دولية ، وكان أول من دعمنا مؤسسات فورد واندرسون في الولايات المتحدة ، وجلينكيان من أوروبا ، ومهرجان شيراز من إيران ، وتمثلت المساحة في معرض للسجاد قامت الحكومة الفرنسية بتأجيره لنا ، أما الناس فكانوا ممثلين من كل انحاء العالم . كان المركز نقطة تلتقى عندها ثقافات مختلفة ، وكان على ارتحال دائم ، يأخذ جماعته المختلفة تلك في رحلات طويلة للتفاعل مع جماعات لم يحدث من قبل ان عرفت فرقا مسرحية جواله — وقررنا أن يكون مبدؤنا الاول أن نصنع ثقافة — الثقافة التي يمكننا أن تحول الحليب إلى لبنه مصفاة ، وأن نخلق نواة من الممثلين ، يمكن لكل منها ان ينقل حميرة إلى الجماعة الاكبر التي يمكن أن ينضم إليها فيما بعد ، على هذا النحو كنا نأمل أن تلك الشروط الممتازة التي تتوفر لجماعة محدودة ستصب في النهاية في التيار الرئيسي للمسرح .

وحين بدأنا العمل مع جماعتنا الدولية هذه ، ظن كل المهتمين بعملنا من الخارج أنها محاولة للتأليف ، بمعنى أن كل عضو فيها سيعرض مهاراته الفنية ثم تبدأ عملية تبادل للوسائل والتقنيات ، ولم يكن هذا هو الامر ابدا ، ذلك أن عملية التأليف القائمة على تبادل التقنيات لم تكن مطلوبة ولاهي ممكنة ، فرمما كان جعل الممثلين اكثر مهارة هدفا يليق بمدرسة لتعليم الفن ، لكنه لايمكن أن يكون هدف مركز للبحث .

كنا نبحث فيما يعطى شكلا من أشكال الثقافة حياته ، لم نكن ندرس الثقافة ذاتها لكن ما وراها . لهذا كان على الممثل أن يبدأ باتخاذ خطوة للوراء بعيدا عن ثقافته الخاصة ، سيما تصنيفاتها الجاهزة . ان الحياة تميل دائما لوضع العناوين ، واكثر الافارقة ذكاء وطواعية ليس سوى افريقي ، وأى ياباني هو مجرد ياباني ، وهذه ظاهرة تحدث ايضا داخل الجماعة

الواحدة ، فالاعجاب الساذج الذى تبديه جماعة من الاصدقاء قد يؤدى بأحد اعضائها إلى أن يظل يكرر دون توقف جِئْلَة الزائفة .

كانت مهمتنا الاولى محاولة وضع نهاية للتنميطات الجاهزة ، لكن هذا لايعنى بالتأكيد ، الهبوط بالافراد إلى حالة من حيادية فاقدة للملامح . ان اليابانى حين يتجرد من طرائقة السلوكية العنصرية انما يصبح يابانيا اكثر كذلك الافريقى يصبح اكثر افريقية ، ومنصل إلى نقطة يصبح عندها التنبؤ بأشكال السلوك والتعبير امرا غير ممكن ، وينشأ موقف جديد يستطيع فيه الناس من كل الأصول أن يدعوا معا ، ويكتسب ما يدعونه لونه الخاص ، الامر شبيه بما يحدث فى قطعة موسيقية أوركستراية ، حيث يحتفظ كل صوت بهويته وهو ممتزج فى كل جديد .

واذا كنا نجحنا فى تحقيق ذلك أحيانا ، فلان امكانية التواصل فى هذا العالم الصغير الذى تمثله جماعتنا كانت موجودة على مستوى عميق جدا ، وبوسع الناس الذين لايشتركون فى اللغة والأطر المرجعية ، ولايتشاركون فى النكات والمهممات ، ان يقيموا وسائل اتصالهم على مايمكن وصفه بأنه حدس قائم على لون من التخاطر . لكن عملنا كله قد أوضح لنا أن هذا لايمكن أن يتحقق الا لو توفرت شروط معينة هى وجود الدرجة الكافية من التركيز والاخلاص والابداع . واذا كان هذا العالم الصغير من الناس قادرا على الابداع الجمعى ، فان الموضوع الذى ينتجه سيستقبل على نفس النحو من جانب الآخرين . كان هدفنا ان نبحث فى المسرح عن شيء يمس الناس جميعا كما تفعل الموسيقى .

ومن أجل أن تقيم الجماعة الدولية علاقة بجمهورها يجب أن تكون — بالفعل — عالما صغيرا ، لا من حيث انها تضم افرادا يفهمون أحدهم الآخر

بسهولة ، ولكن من حيث اعتمادها على التنوع والتناقض ، التنوع الذى يعكس تنوع الجمهور ذاته . وحين شرعت فى تكوين هذه الجماعة الدولية حاولت الرجوع إلى المبدأ الاساسى الذى يجب أن يحكم تكوين جماعة من الممثلين ، وهو أنها اذا شاعت أن تكون مرآة للعالم فيجب أن تضم عناصر على درجة عالية من التنوع . انظر إلى الكوميديا الرومانية ، إلى الفرق التى كانت تقدم أعمال « بلاوتوس » وغيرها من الفرق على طول مئات السنين كانت الفرقة تضم رجلا عجوزا وفتاة رائعة الجمال وامرأة دميمة وغلاما ذكيا رشيقا ، وشخصا فظا ، ( صورة من فولستاف ) وبخيل ومهذرا لايمكن إيقاف هذره . . . الخ وكانت لوحة المفاتيح هذه ، او ذلك المدى الواسع من الألوان انعكاسا لمجتمع معين . أما فى مجتمعنا اليوم فإن الفروق بين الانماط لم تعد ملحوظة على هذا النحو وماعليك الا أن تقارن الوجوه التى تراها فى مترو الانفاق أو فى البار بتلك النقوش التى رسمها « هوجارت » أو « جويلا » كى تتأكد من ذلك . لقد أدت شروط حياتنا الحضرية إلى اخفاء تلك التعبيرات الواضحة والمحددة « للنمط » وراء مظهر خارجى رقيق ، وهكذا أصبحت صور الصراع والاختلاف والنزاع أكثر خفاء . هذا التلطيف من مظهرنا الخارجى سيء جدا فيما يتعلق بفن المسرح . وغالبا ماتتشكل الجماعات المسرحية معتمدة على البحث عن الاتفاق المتبادل ، لآعن مختلف صور الصراع ، وقد بدا لى أن الامر على العكس ، وأن تكوين جماعة دولية قد أتاح لنا أن نكتشف — على نحو جديد — تلك الاختلافات القوية والصحية بين الناس .

وهكذا كان من الطبيعى أن يتوجه الينا الجميع بالسؤال : ” ولكن ماذا تفعلون بالضبط ؟ “ ونحن نسعى مانفعله ” بحثا “ ، اننا نحاول اكتشاف شىء ما ، نحاول اكتشافه عن طريق ما يمكننا عمله ، وعلى الآخرين ان

يشاركوا فيه . وهذا يتطلب إعدادا طويلا متصلا لتلك الأداة التي هي نحن . وكان السؤال دائما هو : هل نحن أدوات صالحة ؟ لأن ما يجب أن نعرفه هو : لأى شيء ستستخدم تلك الاداة ؟

كان هدفنا أن نبقي أدوات قادرة على ان تنقل حقائق ، تبقى بدون ذلك بعيدة عن تناول الرؤية . هذه الحقائق يمكن أن تصدر عن مصادر عميقة داخل ذواتنا أو بعيدا عنها في الخارج ، وأى اعداد نقوم به ليس سوى جزء من الاعداد الشامل . يجب أن يكون الجسد متأهبا وحساسا ، لكن هذا ليس كل شيء . ويجب أن يكون الصوت منطلقا وحرًا ، ويجب أن تكون الانفعالات صريحة وحرّة ، ويجب أن يكون الذكاء سريعا لماحا . كل هذا يجب إعداده . وثمة ذبذبات خشنة يمكن أن تصدر بسهولة فائقة ، وأخرى ناعمة لاتصدر الا بصعوبة بالغة . وفى كل حالة فان الحياة التى نبحث عنها عادة انما تعنى تحطيم سلاسل من العادات ، والعادة المتمثلة فى الكلام قد تكون عادة كونتها لغة كاملة ، ان خليطا من الناس لديهم كم هائل من العادات ، ليست لديهم حتى ، لغة مشتركة ، عليهم أن يجتمعوا وان يعملوا معا .

من هنا نبدأ . .

تكوينات الصوت :

. . . . .

كان موضوع عمل السنة الأولى فى المركز الدولى لابحاث المسرح هو دراسة تكوينات الأصوات . وكان هدفنا أن نكتشف — على نحو اكبر اكتمالا — ماهكُون التعبير الحى . ومن أجله كان علينا أن نعمل خارج النظام الأساسى للتواصل فى المسرح أى أن نطرح مبادئ التواصل عن طريق

الكلمات المشتركة والاشارات المشتركة والأطر المرجعية المشتركة واللغات المشتركة واللهجات المشتركة والصور الثقافية وشبه الثقافية المشتركة . كنا نعتزف بصحة هذه النظم اللغوية العاملة ، لكننا رغم ذلك أبعدنا أنفسنا عنها عامدين . تماما كما يحدث فى مجالات أخرى ، حين تستخدم المرشحات لاستبعاد أشعة معينة ، كى تبدو أشعة أخرى أكثر وضوحا . وفى حالتنا ، كان علينا أن نستبعد لونا معيناً من الفهم العقلى عند الممثل والجمهور معا ، حتى يمكن للون آخر من الفهم أن يحل محله .

على سبيل المثال — قدمت للممثلين مقطوعة باليونانية القديمة ، لم تكن تنقسم إلى سطور ، ولا حتى إلى كلمات منفصلة ، بل مجرد سلسلة طويلة من الحروف كما فى المخطوطات القديمة ، أى أن الممثل كان يواجه سلسلة متصلة من الحروف غير المتشكلة فى كلمات لها معنى . وكان يطلب اليه أن يتناولها عالم الآثار الذى عثر بشئ لا يعرفه وسط الرمال . الاثرى يستخدم علما ، والممثل يستخدم علماً آخر ، لكن كلا منهما يستخدم علمه لاستكشاف المعنى وحل الشفرة . والاداة العلمية الحقيقية لدى الممثل هى قدرة انفعالية تم تطويرها على نحو بالغ ، يستطيع عن طريقها أن يفهم بعض الحقائق وأن يميز الصحيح من الزائف . هذه القدرة هى التى استخدمها الممثل وهو يتذوق الحروف اليونانية بلسانه ، ويقطعها بحساسيته ، وتدرجيا ، بدأت الايقاعات الكامنة فى هذا الدفق من الحروف تظهر ، وتدرجيا ، بدأت الروابط الانفعالية الخفية تبرز وتشكل العبارات ، حتى أصبح الممثل قادرا على النطق بها بقوة متزايدة واقتناع متزايد . وأخيرا وجد كل ممثل سبيله لأن يؤدى الكلمات بمعان أكثر عمقا وثراء من المعانى التى كان يمكن أن يعرفها لتلك الكلمات . لأنه معنى أكثر عمقا بالنسبة له ، ولاى مستمع . ولكن .. من صاحب هذا المعنى ؟ هل

هو المثل ؟ ليس تماما ، لأن الارتجال الواضح لا يمكن أن يبلغ هذه النقطة . هل هو المؤلف ؟ ليس تماما لأن المعنى كان يتغير في كل مرة يتم النطق به ، على الرغم من أن خواص النص هي التي كانت تشحن المثليين . ان الحقيقة المسرحية هي حقيقة مشتركة مكونة من كل العناصر الموجودة في لحظة بعينها ، اذا حدث لون معين من الاشتغال .

حين جاء تيديوجز اول مرة إلى باريس ، للمشاركة في دورة من دورات عملنا ارتحلنا امامه مقاطع عشوائية ثم مقطوعة لايسخيلوس ، ومن ثم بدأ تجاربه على الفور ، محاولا خلق جذور للغة أولا ، ثم ماوصفه بأنه " كتل ضخمة من الصوت " .

من هنا ، حتى عرض " أورجاست " كانت الرحلة طويلة ومعقدة . ومن اجل القيام بتلك المهمة التي لاتصدق وهي خلق لغة صوتية ، كان تيديوجز يفعل — على نحو عارض — مايفعله الشعراء دائما . فكل شاعر يعمل خلال مستويات شبه شعورية متعددة ، لنسمها من (أ) إلى (ى) . عند المستوى (ى) فان الطاقات تغل وتغور بداخله ، لكنها لاتزال خارج مدى الادراك تماما . وعند المستوى (أ) يكون قد تم افتتاحها وتقييدها في سلسلة من الكلمات على الورق . وفيما بين هذين المستويين — على المستويات من (ب) إلى (و) — فان الشاعر ، نصف مستمع ، نصف صانع لمقاطع داخلية خارجة في دوامات حركة داخلية . وأحيانا يدرك الكلمات التي لم تتكون بعد ، والمدرجات التي لم تتكون بعد ، كأشكال متحركة ، وأحيانا كهيمهمات أو أنماط للصوت على حافة الكلمات ، وأحيانا كقيم موسيقية ، في سبيلها لأن تكتسب الدقة والتميز . والحقيقة ان هذه المدرجات ليست غريبة عنه ، فهو يحياها طول الوقت . إن اصالة وعظمة وجراءة

تيدهيوجز تتمثل كلها في انه يعمل في منطقة مكشوفة ، تحققت فيها السيطرة والحرية على نحو لابد أن يؤدي إلى استحالة التفرقة — في عرض ” أوجاست “ ، التالى — بين الحس والصوت .

والموقف هنا شبيه بموقف الرسام التجريدى ففى البداية اطلق الرسم التجريدى طاقة أولئك الغاضبين المحتجين في العالم ، الذين كانوا مقتنعين بأن صبيبا صغيرا أو ذيل حمار يمكنهما ان يرسما على نحو افضل . أما اليوم فاننا نجد الفرق الهائل بين أعمال ” دى ستيل “ مثلا وبين ذيل الحمار لايمكن أن يخطئه أحد . وقد أوضح لنا عملنا الفرق بين الحروف العشوائية ، حروف تيدهيوجز ، وحروف ايسخيلوس . فمبادئ التأليف والكتابة الابداعية لم تتغير ، ما تغير هو مستوى التعبير ودرجة التركيز . والقصييدة المكتوبة في كلمات مألوقة على المستوى (أ) قد تضغط سنوات من الخبرة في سطور عشرة ، والكتابة بين المستويين (ب) و (و) أكثر تكتيفا لان مبدأ الضغط يمضى لأقصى حدوده . ويلور تيدهيوجز أعماق خبراته في القرار الذى يؤدي به لأن يعتبر أن المقطع الصوتى الاصلى هو الذى يتكون من الحروف ج ، ر ، أ ، وليس المكون من الحروف م ، ن ، و ، مثلا . لكن غرض الكاتب في أعماق الخبرة الشخصية ليس فضيلة بالضرورة ، لأن خبرة أى فرد — في نهاية الأمر — خبرة ناقصة بشكل يدعو إلى الأسى .

ان العالم الخاص يمكن أن يتبدى في الشعر الجميل ، لكن الدراما بحاجة لشيء مختلف كل الاختلاف ، فالمسرح يسعى لأن يعكس العالم الواقعى ، والمسرح الذى يمكن أن يكون له اى اثر يجب أن يعكس ماهو أكثر من عالم اتسان واحد ، مهما كان سحر الهواجس الكامنة في هذا العالم ، وعلى المؤلف أن يكون صادقا مع نفسه وان يعرف — رغم ذلك — ان عليه

أن يخلق مادة تعكس ما هو أكثر من ذاته ، في وجه هذا التناقض لا يكاد يدهشنا تفرد الانسان الذى يبلغ هذا المستوى فتحى اليوم لم يتجح احد فى أن يثبت شكسير عند وجهة نظره هو ، ذلك أن الطابع ذا النهايات المفتوحة لكتاباتة انما هو مقياس عبقريته .

وكان تيدهويوجز يعى هذه المعضلة وعيا عميقا فقدم فى "أورجاست" المقاطع المؤداة من اليونانية القديمة ، ومن كتاب الزرادشتيين المقدس ( افستا Avesta ) ما يمشى معها ، ويصارعها ، كإداة موضوعية اخرى ، بهدف توسيع مدى الاورجاست أو اللغة التى تمضى وراء الحدود الشخصية الخاصة .  
وحيث واجهنا " افستا " للمرة الأولى — عن طريق دارس فارسى مرموق هو ماهين توجادود الذى كان قد أجرى أبحاثا هامة حول طبيعة الصوت فيه — أيقنا باننا قد ازددنا قربا من منبع دراستنا ، لقد ظهر هذا الكتاب للوجود قبل حوالى الألفى سنة ، وتفرد بانه لغة طقسية احتفالية ، كان لغة تؤدى على نحو معين فى طقوس لها معان مقدسة ، وحروف الافستا تحمل بداخلها مؤشرات خفية لكيفية اخراج الاصوات الخاصة فيها ، وحين يتم اتباع تلك المؤشرات يبدأ المعنى العميق فى الظهور . وفى " الأفستا " ليست هناك مسافة قائمة على الاطلاق بين الصوت والمضمون ، وحين يستمع المرء إلى " الأفستا " لا يكون بحاجة أبدا لان يعرف ، ماذا تعنى ، والحقيقة أن الترجمة تنقل المرء — على الفور — إلى عالم الكليشهات الدينية التى تفتقد اللون والمذاق ، اما حين تكون منطوقة فهى تصبح حافلة بالمعنى الذى يرتبط مباشرة بخصائص فعل الكلام ذاته .

وأتيت " الأفستا " أن ما نهت عنه يمكن أن يكون موجودا ، ولكن يجب الاقتراب منه بعناية بالغة ، وهو شئ لا يمكن أن ينسخ أو يعاد .

ابتكاره ولكنه يمكن ان يستكشف فقط ، ولقد القى هذا الاستكشاف الضوء على الاسئلة التى عشناها لمدة سنة . وقد اثبتناها فى البرنامج المطبوع لـ " العرض " الـ " اورجاست " ، ولا أجد الآن افضل من أن أعيدها هنا :

ما العلاقة بين المسرح اللفظى وغير اللفظى ؟ ماذا يحدث حين تتحول الإشارة والصوت الى كلمة ؟ ما المكان الدقيق الذى تشغله الكلمة فى التعبير المسرحى ؟ أهى ذهنية ؟ تصور ؟ موسيقى ؟ هل ثمة آثار مطمورة فى تكوينات الصوت ، تختلف عن لغات قديمة بعينها ؟ ..

الحياة على نحو أكثر تركيزا :

لغات السنين ، ظلت القوة الدافعة للمسرح الكلاسيكى والتجارى على السواء هى احداث أثر فى الجمهور . وجاء رد فعل المسرح التجريبي اليوم كى يضى إلى أقصى النقيض . ومن أجل أن تظل الآلة المسرحية دائرة بكفاءة ، فإن العلاقة بالجمهور هى السيور التى تربط اجزاء الآلة معا . وليست المسألة فقط هى الحصول على ضحكات الجمهور أو تصفيقة ، وما أسهل أن ينزل ممثلون ومخرجون الى النظر للجمهور باعتباره عددا ، باعتباره حيوانا خطرا متقلب المزاج ، حتى الفنانون الجادون يتخذون ازاء الجمهور احد موقفين : أما أن يعملوا على " كسبه " و " استمالته " و " السيطرة عليه " و " جلده بالسياط " و " ارغامه على الصمت " و " امتلاكه " ، وإما تجاهله " فلنعمل لانفسنا كأنه ليس موجودا هناك .. " .

والسبيل إلى تعلم علاقة مختلفة هو القيام بسلاسل طويلة من الأرتجالات ، بعيدا عما اعتاده جمهور المسرح ، فى خضم الحياة ، دون

شيء معد من قبل على الإطلاق ، مثل حوار حقيقى يمكن أن يبدأ من أى نقطة ، ويمضى فى أى إتجاه .

بهذا المعنى ، يأتى الممثلون إلى الجمهور وهم مستعدون لتقديم حوار ، لا لتقديم عرض ، ومن الناحية التقنية ، فإن اخراج الحوار المسرحى يعنى خلق موضوعات ومواقف لهذا الجمهور الخاص ، تتيح له أن يؤثر فى تطور الرواية خلال العرض .

يبدأ الممثل بأن يتحسس الجمهور بأبسط الطرق ، كأن يلعب بموضوع ما ، أو يتكلم ، أو يقدم شذرات من العلاقات الانسانية ، عن طريق الموسيقى والرقص والغناء ، وهو فى خلال ذلك يسير استجابات الجمهور ، تماما كما فى الحادثة حين تستشعر — على الفور — ما الذى يعنى الشخص الآخر وجهه . وحين يجد الممثل الأرض المشتركة ويبدأ فى تنميتها ينبج أن يضع فى اعتباره كل الاشارات الصغيرة التى تومئ إلى استجابات جمهوره . وسرعان ما يحس الجمهور بهذا ، ويفهم أنه شريك فى تنمية الفعل ، وسيحس بالدهشة والسعادة لاكتشاف أنه يلعب دورا فى الحدث .

وقد اكتشفنا خلال تجاربنا فى افريقيا وامريكا وفرنسا ، ونحن نمثل فى القرى النائية ، وفى المناطق الحضرية الحشنة ، أمام الاقليات العرقية ، والمسنين ، والأطفال ، والجانحين ، وقاصرى العقل ، والصم ، والعميان ، انه ليس هناك عرضان متطابقان على الإطلاق .

وقد تعلمنا ان الارتجال تكتيك صعب على نحو استثنائى ، ودقيق ، ومختلف كل الاختلاف عن تلك الفكرة ، بالغة العمومية عن ” الحادثة ” أو ” الواقعة ” التلقائية . الارتجال يقتضى مهارة فائقة من جانب الممثلين فى كل نواحي المسرح ، ويتطلب تدريبا خاصا ، كذلك قدرة هائلة على

المطاء ، وحسباً بالكاهنة . والارتجال الأصيل الذى يتصاعد الى النقاء  
حقيقى لايحدث الا حين يحس المشاهدون بانهم موضع حب الممثلين  
واحترامهم . ولهذا السبب تعلمنا أن المسرح الارتجالى يجب أن يذهب إلى  
الناس حيث يعيشون ، وتعلمنا كذلك أن جماعات الناس التى تعيش بدرجة  
من درجات العزلة ، مثل المهاجرين فى فرنسا ، تندesh وتتأثر حين يأتى  
الممثلون إليهم ببساطة ، ويلعبون فى الاماكن التى يألّفونها ، وهنا لابد من  
أعظم قدر من الذوق والحساسية لتجنب اعطاء الانطباع للجمهور بأن  
خصوصياتهم قد اقتحمت ، واذا لم يكن ثمة إحساس بفعل تقديم الصدقة ،  
بل فقط الاحساس بان جماعة من الناس تريد ان تتواصل مع جماعة أخرى ،  
حينذاك يصبح المسرح هو الحياة على نحو أكثر تكثيفاً — وبدون المسرح ،  
فلن تمضى لقاءات الغرباء الكثيرة إلى هذا المدى البعيد خلال فترة قصيرة ،  
لأن الطاقات الزائدة التى يحررها الغناء والرقص ، واخراج الصراعات التى  
تحررها ، الاثارة والضحك ، هى من القوة بحيث يمكنها أن تؤدى — خلال  
ساعة واحدة — إلى اشياء مذهشة .

يزداد هذا الأثر ، بوجه خاص ، اذا كانت جماعة الممثلين تضم أفراداً  
ذوى خلفيات متباينة . وفى فرقة دولية ، فإن الفهم العميق يمكن لمسة بين  
أناس يبدو أنهم لا يشتركون فى شيء .

فى هذا الوقت ، حين تكون كل جوانب الثقافة مواجهة بالتحدى ،  
فان تلك الأحداث — حتى وان كانت على مستوى محدود — تعيد إلينا  
الاحساس بان المسرح يمكن أن يكون مفيداً بل وضرورياً أيضاً .



أفريقيا يتتر بروك :

مقابلة أجراها ميشيل جيسون :

في أول ديسمبر ١٩٧٢ ، اقلعت جماعة من ثلاثين شخصا ، ممثلين ، وفنيين ومساعدين ، من باريس إلى أفريقيا مع المخرج يتتر بروك ، وكانت بداية رحلة استمرت ثلاثة شهور من البحث والعمل التجريبي ، تحت اشراف المركز الدولي للأبحاث المسرح في باريس وسافرت مع الجماعة بعثة سينمائية ومصور فوتوغرافي وماري ايلين مارك وجون هيلبرن وصحفي وكاتب المجلد .

جيسون حدثني عن الوضع الجغرافي للرحلة ، بعدها ناقش العلاقة بينك وبين الناس الذين التقيت بهم . . .

بروك : انطلقنا من الجزائر ، مباشرة عبر الصحراء إلى شمال النيجر وفي أغاديس قضينا اسبوعا ، ومن هناك هبطنا إلى جنوب النيجر ، أي زينور وعبر الحدود إلى كانو في نيجيريا ثم هبوطا كذلك إلى وسط نيجيريا ، إلى جوس ، التي تقع في سهل بنين بوسط نيجيريا . ومن هناك تفرعنا عبر نيجيريا إلى ايف ، حيث الجامعة ، غير بعيد من لاجوس ، وإلى كوتنوي في داهومي بنين حاليا حيث التقطت أغيننا البحر ، وحيث اندفعت الجماعة كلها من سيارات اللاندروفر مباشرة إلى البحر ، وهم بكامل ثيابهم وقد انتابهم المستهيرا لرؤية الماء بعد كل هذا الزمن .. ومن كوتنوي صعدنا عبر داهومي إلى النيجر مرة أخرى ، إلى عاصمتها نيامي ثم شمالا حيث قطعنا

جزءا من مالى وجاؤ ، ثم عبر الصحراء — متخذين طريقا آخر — إلى الجزائر .

قدمنا عروضاً في الجزائر ، في الذهاب والإياب معا ، كان العرض الأول لنا في الجزائر وفيه كانت اللحظات الأكثر إثارة في الرحلة كلها . كنا قد قطعنا القسم الأول من الصحراء ، ثم وجدنا أنفسنا في تلك المدينة الصغيرة التي تدعى " انصالة " ، لم يكن أحد مستعدا لاستقبالنا ، ولكننا جئنا ، كنا في الصباح ، وكان ثمة سوق صغيرة ، فجأة قلت : " لنلعب للمرة الأولى هنا .. " واستجاب الجميع لأننا أحببنا المكان . خرجنا . وفرشنا بساطنا ، وجلسنا . وما أسرع ما تجمع الجمهور حولنا . وكان ثمة شيء مؤثر على نحو لا يصدق . لأننا كنا نواجه المجهول الكامل ، فلم نكن نعرف أى شيء يؤدي إلى التواصل ، وأى شيء لا يؤدي إليه . كل ما اكتشفناه فيما بعد هو أن شيئا مثل هذا لم يسبق حدوثه في السوق من قبل ، لم يحدث أبدا أن جاء ممثل جوال ، أو أدى ارتجالية صغيرة ، لم يكن ثمة سابقة لهذا ، كان ثمة لون من الانتباه البسيط الشامل ، واستجابة شاملة ، وتفهم يبعث بالبهجة . شيء حدث — ربما في ثانية واحدة — أدى بكل ممثل لأن يغير من فهمه للعلاقة بالجمهور وكيف يجب أن تكون .

لعبنا قليلا ، شذرات من ارتجاليات ، الأولى كانت تؤدي مع زوج من الأحذية أحدهم يخلع زوجا من أحذية السيقان الضخمة الثقيلة المليفة بالخبار بعد أن قطع بهما الصحراء ،

ويضعهما في وسط البساط . وكانت هذه اللحظة حافلة بالاثارة ، والكل يحدق نحو هذين الموضوعين اللذين أصبحا مثقلين بكل أنواع المعاني . بعدها بدأ الآخرون يدخلون واحدا بعد الآخر ، يقدم كل مختلف الارتجالات مع هذين الموضوعين وثمة التزام واقعي مشترك : أولا بأن هذا البساط فارغ تماما ، لاشيء عليه ، ثم بأن هناك موضوعا عيانا ملموسا . ولم يكن هذا المظهر قائما على أى شيء تم التفكير فيه أو الإعداد له من قبل ، لكنه بالفعل ابن اللحظة . لقد رأى الجميع ، الممثلون والجمهور ، هذا الخداء كما لو كانوا يرونه لأول مرة . وعن طريق هذا الخداء قامت علاقة بالجمهور بحيث أن ما سيتطور سيكون بلغة مشتركة بينهم . كنا نلعب بشيء كان حقيقيا بالنسبة للجميع ، ومن ثم جاءت النتائج عن هذا اللعب ، واستخدامنا لها ، في لغة مفهومة .

جيسون : هذه الارتجاليات ، هل يمكن أن توصف ؟  
بروك : انت لاتستطيع أبدا أن تقتنص حقيقة مثل هذه الأشياء عن طريق وصفها ، كانوا يلعبون على التحولات المختلفة التي يحدثها لبس الخداء عند اناس مختلفين يلبسون بطرق مختلفة . وهذا شيء يمكن لكل واحد أن يحس به على الفور وأن يتعرفه .

جيسون : وهل حدث لقاء بينكم وبين الناس فيما بعد ؟  
بروك : نعم ، تحدثنا . الحقيقة كان بينهم معلم مدرسة أخذنا إلى بيته الصغير حيث جلسنا على الأرض وقدم إلينا الشاي بالنعناع ،

وفي كل مكان آخر كنا نجد الخبرة نفسها التي تعنى أن الناس كانوا مهتمين ومسورين لكن هذا في ذاته ( أعنى أنها كانت خبرة سارة جدا ودافئة جدا ) لايعنى شيئا كثيرا ، لأنهم — على نحو أو آخر — لا يستطيعون أن يكونوا شيئا آخر . انه حدث غريب جدا ، ولا يجب أن يستدرجنا ، لأنه يصبح هناك خطأ جوهرى إذا لم يهتم الناس يحدث لم يسبق لهم رؤيته من قبل . لكنها تعلم الممثلين الشيء الكثير . فيوسع الممثل أن يرى أن فيه دائما قدرا من الاثارة . بعض السبب في شروط المجتمع الغربى ، وبعضه في توقعات الجمهور الغربى . ثمة شيء يجب أن يحدث وثمة نتيجة يجب الوصول إليها . وهذا دائما يؤدى لاشياء لم يتم الإعداد الكافى لها .

أما حين يكون أمامك جمهور هو معك وهو هناك ، لكن الاحساس بالعجلة غائب عنه ( إذا لم تكن في سبيل الوصول الى شيء فساأنصرف . من الاحسن لك أن تصل لنتيجة جيدة وأن تصل اليها بسرعة ، لأننى أتوقع منك ذلك ) وسواء جاء هذا من ذاتك أو من سواك ، فانك ستبلغ مستوى مختلفا كل الاختلاف من الاسترخاء والتحرر من التوتر ، عنده قد تبدو لك الأشياء مختلفة كل الاختلاف ، على نحو عضوى أكثر وأكثر .

جيسون : قل لنا شيئا عن المراحل المختلفة في الرحلة

بروك : كانت الفترة الأولى بالنسبة لنا ، بعد أن بدأنا اللعب ، كمن يتعلم العزف على آلة جديدة . لم نعرف أية خبرة سابقة تهدينا . في هذه الفترة الأولى كان علينا أن نكتشف الشروط

الحقيقية التى يتم فيها وجود الجمهور . ما أفضل أوقات اليوم لذلك ؟ ماذا ستفعل إذا لم تجد سوى جمهور قليل جدا ؟ وماذا يحدث إذا وجدت جمهورا كبيرا جدا ، وكم من الوقت ستستمر فى هذه الحالة ؟ هل يجب الاستمرار ؟ هل يجب التوقف ؟ هل يجب الانتظار ؟

وكان اكتشاف قدر الحرية التى أنت فيها ، وكان التعليم الحقيقى ( وحتى التعليم على المستوى التقنى ) هو أن تستطيع الاستمرار على علاقة بالجمهور تحت الشمس وسط السوق . والفرق بين العرض فى هذا الوقت ، والعرض فى الليل ( كان لدينا مصابيح ومولد صغير ) ، وأن تكتشف الفروق بين النظرية والواقع حين تستخدم الكهرباء فى قرية لم يسبق أن شهدت الكهرباء . هل يؤدى هذا إلى أحداث التباعد أو الاغراب بينك وبين الناس ؟ لانه فجأة تأتى لحظة لاتعدون فيها جماعة من الناس مثلهم ، ممثلين جوالين يأتون ويؤدون شيئا ، لكنك تصبح كل الحضارة الغربية التكنوقراطية . ما أعنيه هو . . هل هذا صحيح أم لا ؟

والحقيقة انه لم يكن صحيحا قدر ماتصورنا . كنا فى البداية متخوفين حول استخدام تلك الأضواء ، باعتبار انها ستدمر شيئا ثميناً ثم رأينا هذا شيء عاطفى جدا وغير صحيح ، دخلنا واحدة من القرى ، أعددنا مصابيحنا ، ثم بدأنا العمل فى ضوء النهار ، وعند نقطة معينة دخلنا فى الشفق . وحين أصبح الظلام لايسمح برؤية شيء أضأنا الانوار ، كانت لحظة غير عادية ، بعدها رجع الاهتمام بما كان

يحدث ، إنما يتركز أعظم نظرا للتأثير المشترك للضوء . اننى لم استطع أن أجِد أى اختلاف فيما بعد بين المرات التى عرضنا فيها فى ضوء النهار ، وتلك التى عرضنا فيها ليلا فى ضوء مصباحين . لم أجِد أى شىء تغير فى علاقة القرويين بنا ، اللهم الا إلى الأحسن . لأن العروض فى الليل تكتسب قدرا اضافيا من التركيز على الشىء المضىء وسط الظلام السائد . ولم يكن هناك شىء له تأثير طيب على الممثلين قدر سكون الجمهور الأفريقى فمن الطبعى عند معظم الأفريقيين الا يفصحوا ، والأفريقيون يختلفون عن أهل البحر المتوسط فى هذا المسلك ، انهم ينطون — بالطبع — على طاقة هائلة ، لكنهم ينطون كذلك على قدر هائل من السكون ، هذا الانتباه المركز والهادىء كان شيئا ثمينا عند الممثلين أثناء الأداء .

وقد وجدنا أن هناك قوانين تتعلق بعدد الجمهور ، فحين يكون العدد كبيرا جدا يصبح الجمهور ذاته مستثارا بشكل دائم ، وكان الناس يتدفعون من نهاية الحشد لانهم يحاولون أن يحصلوا على رؤية أفضل ، وهذا شىء لم نستطع السيطرة عليه أبدا ، ولم نجد وسيلة يمكنها السيطرة على جمهور كبير مستثار ، وتزداد الصعوبة بوجه خاص حين يكون العرض دون كلمات . ثم وجدنا اننا قد أعدنا كل القطع والأدوات الصغيرة ، لا لكى تستعمل بالضرورة ، ولكن حتى لاثباتى دون أى استعداد على الاطلاق ، ثم وجدنا بعدها مباشرة اننا كلما أمعنا فى قبول المخاطرة كاملة فلهبنا إلى القرى متأهبين

لكل شيء ، ولكن لَيْسَتْ لدينا أدنى فكرة عما سنفعل ،  
بمعنى أننا كلما كنا أكثر تحرراً من أى لون من ألوان التكوين  
أو الفكرة جاءت النتائج أفضل . إلى هذا الحد كانت الشروط  
غير متوقعة على الإطلاق .

يقوم أحدهم بأن يبدأ ، ثم يتطور كل شيء من حقيقة  
أن شخصا قد نهض وخطا بضع خطوات ، أو أن آخر قد  
بدأ يمشى . وإنه لشيء خفيف في الحقيقة أن تبدأ هذه المغامرة .

لكنك كلما أمعنت في هذه المغامرة جاءت النتائج  
أفضل . ثمة شيء كان يخلق ذاته دائما ، ويتأثر — لحظة  
بلحظة — بحضور الناس وبالمكان ، وبالوقت من اليوم ،  
وبالضوء . وكان هذا كله يتبدى في أفضل العروض .  
والموضوعات التي سبق لنا أن اشتغلنا عليها تبدو حين تعاد  
في مكان مختلف ونظام مختلف وطريقة مختلفة كانت هذه  
أفضل عروضنا .

وحيث كان يحدث أننا نجد أن شيئا قد صالح في عرض  
سابق ، فإننا نسعى لاعادته ( ربما بسبب مجرد الكسل  
أو الإرهاق أو لأننا لم نفكر ) ، وهنا تأتي النتائج أقل  
بما كانت عليه ، وما أسهل أن يصل الممثل إلى نقطة يحس  
عندها بأن ثمة حاجزا قد قام بينه وبين الجمهور ، لأنه أصبح  
داخل شكل محدد . وهذا الشكل يعني شيئا بالنسبة له .  
لا أظن هذا مدهشا لأحد ، لكن الأمر يختلف حين تكون  
خبرتك به مباشرة طازجة أعنى أن يجد ممثل المسرح نفسه  
في لحظة وهو يرسل على موجه يختلف طولها عن موجه

الجمهور دون أن يلحظ ذلك أحد ، لأنك لم تخلق —  
بالفعل — علاقة كاملة به ، بادئا من نقطة الصفر .

ووجدنا أن العرض يكون في أفضل الحالات اذا بدأت من نقطة الصفر ،  
والمتفرجون يحيطون بك في دائرة ، اما اذا كانت البداية أى شيء يحمل في  
داخله افتراضا ما ، تكون قد تنكبت الطريق . عليك أن تخلق هذا الافتراض  
الأول . واحد الامثلة للعب بذلك الحذاء . فيعد ان فعلناه للمرة الأولى  
قمنا بتطويره الى ”عرض مع الحذاء“ وسرعان مالا حظنا اننا اصبحنا  
نحذف المرحلة الأولى . وان النتيجة الطيبة التي بلغناها في العرض الاول  
انما تحققت لأن كل ماكان موجودا هو جماعة من الناس ، قاعدين على  
الأرض ، يعزفون ويغنون قليلا ، ثم جاءت الخطوة الدرامية الأولى متمثلة  
في ذلك الحذاء . لم يكن مفروضا ان يكون لديك مفهوم للمسرح ، ولم  
يكن هناك شيء يجب إعداده ، ولم يكن عليك أن تعرف ما التمثيل أو أن  
هناك شكلا فنيا اسمه المسرح ، لأن هذه هي الخطوة الأولى : زوج من  
الاحذية . كل انسان كان ينظر اليه لأن حوله علامة استفهام ، وكان  
ضروريا ان يحدث شيء والجميع يتطلعون نحو نقطة بعينها ، ومادام أحد  
قد قام بفعل ما ، اصبح الفعل التالي متظرا .

واكتشفنا كم من الأمور ينظر اليها المرء باعتبارها مفروغا منها أو مسلما  
بصحتها . في مكان أو اثنين وصلنا إلى نقطة بدت لنا مشوقة جدا ، حيث  
رأينا انه حتى الايام بالتصديق ، بمعنى الحكاية ، لايمكن أن يكون أمر  
مفروغا منه . أعنى بهذا ان الممثل يعتبر انه حين يخطو داخل الدائرة ، ويأتى  
شخص آخر يعوقه فيسقط على الأرض ، ان هذا أمر مفروغ منه ، وانه  
سيضيء دون تساؤل من حيث هو الخطوة الأولى في الحكاية . أو أن الممثل  
الشاب حين يسير معتدلا ، ثم يتحنى ليسير كما يسير رجل عجوز فانه يعتبر

هذه الخطوة الأولى في حكاية تصديق الوهم عن رجل عجوز . لأننا مادما نعرض في بعض الأماكن التي لم تعرف المسرح من قبل على الإطلاق ، فإن هذا يعنى انه حتى هذه الأمور لايمكن أن يكون مفروغا منها ، لأن هذا الشاب الذى يسير معتدل القوام ، ثم ينحنى فجأة قد يكون المرض داهمه فى تلك اللحظة ذاتها أو أنه ربما يقوم بحركة غريبة فى ذاتها .

وثمة نقطة هامة أخرى هى انك تفاجأ بأن العادات العقلية التى تجعل تقبل تطور الحكاية فى خط مستقيم لم تتكون هنا بعد ، والحقيقة أن الاحداث يتم تلقيها على انها انطباعات غير مترابطة . ومن ثم فهى تؤخذ — فجأة — كأنها ماهى عليه . فى هذه اللحظة تتغير القيم ، وفى هذه اللحظة قد يرى المرء أن القيمة الوحيدة الحية لديهم إنما تستند على النتيجة النهائية التى سيؤدى اليها هذا كله . لكنهم ليسوا معنيين — بنفس القدر — بما يحدث لحظة بعد لحظة . فى هذه اللحظة يحس الممثل بأن الحكاية ليست بالشئ الذى يستند اليه ، لأن هذا الرجل العجوز الذى يمشى منحنيا ، اذا لم يؤد الى شئ مكتمل فى ذاته ، فلا شك فى ان اهتمام المحيطين به لن يتصاعد ، واذا هو لم يخلق ذلك الشئ — هناك وأتلك — بمعنى الفرق الفعلى بين شئ حقيقى وآخر قابل للتصديق ، فلن نستطيع أبدا نقل لغة ما يحدث نقلا كاملا .

وكان من أكثر الأمور امتاعا أن تلاحظ — وقد بدأت من نقطة الصفر — متى يتحول الفعل الى حكاية ، والطريقة التى يتم بها هذا التحول ، ومتى يعتبر الفعل المتعلق بالموضوع تطورا ، ومتى لايعتبر كذلك ، وهناك ملايين الأشياء التى يعتبرها المرء مفروغا منها دون أن يعى ، وتلك كلها تحولت إلى أسئلة انتصبت أمامنا بطريقة حية أثناء تجربتنا تلك .

لهذا ، فقد كان من أقوى انطباعات الانطباع بأن هذه التجربة ربما تكون أكثر الأشياء ضرورة في التدريب على المسرح . وإذا كان هناك أحد على وشك الدخول إلى مدرسة للدراما كى يتعلم شيئا عن المسرح — مثلا أو مخرجا أو مصمما أو كاتباً — وبعبارة أولاً كى يؤدى في ظل هذه الشروط ، فلا شك أنه سيواجه كل الأسئلة التى تتعلق بعمله في المستقبل قائمة أمامه على نحو مباشر . وليست هناك عملية تعليمية يمكن أن تحدث في حجرات الدراسة ، عن النظرية أو الممارسة يمكنها أن تثير الأسئلة الجذرية على النحو الواضح الذى تثيره تلك الشروط ، أنت تتعرف — لحظة بعد الأخرى — على ضرورة حدوث شيء أو عدم حدوثه .

جيسون : كنتم جماعة متباينة ، تضم أفراداً من بلاد مختلفة من العالم ، لديكم أدوات ومركبات ، كيف كان أثر هذه الحقيقة على الطريقة التى استقبلتم بها ؟

بروك : الأمور في أفريقيا أبسط مما تبدوا عليه من بعيد ، ومعظم الأشياء ، التى كان الناس يتناقشون حولها ويتخوفون منها قبل أن نذهب تلاشت تماماً في وهج حقيقة الخصائص الانسانية غير العادية لدى الأفارقة . وعلى سبيل المثال كان على قبل أن نرحل أن أشرح مرات عديدة — وعن طريق مواجهة قائمة طويلة من الأسئلة — لماذا ترغب هذه الفرقة في الذهاب والعمل هناك . ثم كان علينا بعد ذلك أن ندخل قرية لم يسبق أن دخلها شيء مثل هذا من قبل ، ونرى رئيس القرية ، وعن طريق مفسر أو مترجم — ربما كان صبياً من أبناء القرية — أشرح له — في كلمات قليلة — أن جماعة من الناس من بلاد كثيرة في العالم ، جاءوا ليكتشفوا ما إذا كان يمكننا قيام علاقة

انسانية عن طريق شكل خاص نسميه المسرح ، دون وجود لغة مشتركة : فى كل مكان كان يتم فهم هذا الأمر دون حاجة لمزيد من التفسير . وقد بدا هذا شيئا غير متظر لكنه طبيعى تماما . ومن ثم لم يكن دخولنا القرية بالحدث المعقد .

كان عملا يلقى الترحيب دائما ، ويتم تفهمه دائما فى الحدود التى هو عليها . وأظن الفرقة استطاعت التوصل إلى اللون الصحيح من البساطة فى تناولها تلك الأمور الانسانية .

وأنت لستطيع أن تذهب إلى أى مكان وتدعى أنك غير ما أنت عليه ، وقد بدأت هذه الفرقة بكل امتيازات حملة من هذا النوع ، ومن ثم فهمى لستطيع أن تقدم نفسها باعتبارها جماعة جاءت سرا على الأقدام ، وأنها تحيا تماما نفس الشروط الانسانية التى يعيشها أولئك الذين يمثلون أمامهم ، فقد كان واضحا كل الوضوح أن الأمر ليس على هذا النحو .

فى الوقت نفسه ، لم يكن هذا حاجزا ، فلم يحدد شرط الاتجاه الذى نشأ بين هؤلاء القادمين وأولئك المقيمين . كل شئ جاء فى اطار متوقع ، فأنت ترى فرقة من الغربيين ، أو بالأحرى من غير الأفريقيين ، تصل إلى قرية أفريقية بعد أن قطع أفرادها الصحراء الكبرى سرا على الأقدام فسيكون هذا شيئا استثنائيا وغريبا ، ولكن أن يصل الغرباء ، بما هو مقبول كجزء من حياتهم الطبيعية ، أى بالسيارات والأدوات الكهربائية وما إلى ذلك فإن هذا هو المتوقع .

الشيء الذى كنا متخوفين ازاءه بوجه خاص هو آلات

التصوير . ( لقد تخليت منذ زمن طويل عن حكاية حمل الكاميرا ، لأننى أكره الاحساس بأننى أدخل إلى مكان غريب كى أختطف شيئا من الناس فيه بتلك الآلة التى لاتكف عن الهتك والافتحام ) ، وقد بذلت منتهى العناية حتى لاتبدو الكاميرات الثابتة وآلات التصوير السينمائية — وأجهزة تسجيل الصوت على ذلك النحو الفظ والآلى المألوف لدى السياح الغريبيين .

وتدرىجا ، وجدنا الكاميرا آلة أقل عدوانية مما يمكن أن تحسبها إذا كان المرء واعيا بها على هذا النحو ، والحقيقة أننا فيما بعد حين بدأنا تصوير أفلام عن الأشياء التى كنا نقوم بها ، وجدنا أنه قد تم قبول الكاميرا على نحو عادى باعتبارها جزءا من الثياب الغريبة . مثل الشورت ومناديل الجيب والأقلام ذات السنون الرفيعة . ان الشيء الذى يجعل الكاميرا آلة عدوانية هو الطريقة التى تستخدم بها .

وقد أتينا ، إذن بطعامنا معنا . لفية المعلومات الدقيقة عن مواد الطعام المتاحة ، ولأننا أردنا أن نبقى أحرارا فى الذهاب إلى حيث نشاء . فى ذلك الوقت كان هناك جفاف رهيب ومشاكل حول الطعام فى كثير من الأماكن التى زرناها . وهكذا حملنا معنا كميات هائلة من المعلبات والأغذية الجافة . لقد كنا جماعة من ثلاثين فردا ، أى أنها جماعة أكبر من أن تهبط إلى قرية وتأمل أن تجد طعاما فيها ، حتى مقابل نفود . لكن الحقيقة أننا وجدنا أكثر بكثير مما يحتاجه من يحيا

حياة بسيطة ، وفى رحلة أخرى قد نقرر أن نحيا بعيدا عن القرية ، فنقيم معسكرنا ونتناول طعامنا من الخضر المطهرة نستخرجها من العلب المحفوظة ، والجبن المطبوخ نستخرجه من الأكياس ، يصبح من البدهى أننا قد توافقنا مع طريقتنا فى الحياة ، كما توافقوا مع طريقتهم . وحين كان يأتى الناس من القرية إلى معسكرنا ، فقد كنا نقدم لهم شيئا من مأكلنا .

لم تؤد المظاهر الخارجية لشيء فالعلاقة كانت تقوم — أو لا تقوم — بشروط انسانية . وحين كان العرض يسير على مايرام ، فان ماكان يحدث هو شيء لايمكن حدوثه الا على هذا الشكل . فى كلمات أخرى : حين يدخل ثلاثون أجنبيا إلى القرية على هذا النحو ، يتسكعون حولها بتكاسل ، ويطلبون التطلع إلى أهلها ، فاما أن ينشأ موقف مزيف أولا يتطور موقف على الإطلاق . أما عن طريق العرض فانه يمكن — خلال ساعة واحدة — أن تكتسب العلاقة قدرا هائلا من الدفء والتصاعد والتطور ، لأن شيئا قد حدث . وكانوا يدفعون لنا . ذات مرة فى نيجيريا جاعوا بحقيبة صغيرة ملأى بالسلنات التى جمعوها ومرة جاعوا بفراريج ، ومرة بعنزة . لأننا كنا نقدم شيئا يشبه تقديم القران فقد أدى هذا لإقيام رباط وثيق .

ماذا فعل هذا كله ؟ يقينا أنك لا تستطيع أن تدخل قرية ، وتقدم عرضا لمدة ساعة ، ثم تمضى وقد غيرت حياة الناس ، لكن الواضح تماما أن الطريق قد أصبح مفتوحا لمئات الفرق ،

وبوسع مئات الجماعات إذا شئت — وبتفقات قليلة  
أيضا — أن تمضى صعدا وهبوطا في القارة ، تقدم عروضها  
ولاتلقى سوى الفهم والتقبل .

ثم يمكن حدوث شيء له فاعلية كبيرة ، يختلف كل  
الاختلاف عما يحدث على مستوى الثقافة الرسمية . ذلك أن  
معظم الثقافة الرسمية سخف . كل أنواع الدول قد أرسلت  
فرقا للاوربا ، وأرسلت إنجلترا الفرق الشكسبيرية لكن إلى  
أين ؟ إلى المدن الكبيرة . وهكذا قدمت العروض أمام جمهور  
يتكون أساسا من المسؤولين الرسميين والهيئات الدبلوماسية  
الأوروبية . أما لماذا يذهبون إلى هناك فموضع شك كبير .  
وعلى أى حال فإن علاقة مالا تقوم ، ذلك إن إقامة علاقة  
مختلفة عن تلك القائمة بين الغرباء والأنفاقة في كل بلاد القارة  
أمر له معنى إذا أقيمت على نطاق يختلف كل الاختلاف ،  
فلو أن عددا هائلا من الفرق جاءت من مختلف البلاد في سنة  
واحدة فمن الممكن أن يصبح لها معنى مختلف .

لقد استكشفنا ، ومهدنا عمرا في أرض وعرة ، وثبت لنا  
أن هذا صحيح . هناك مشاكل اقتصادية بطبيعة الحال ، لكنها  
ليست مطلقة لأن الناس تستطيع الوصول إلى أى مكان على  
ظهر الأرض بطريقة أو بأخرى ، مادامت رغبة في ذلك .  
كل ما هم بحاجة اليه جماعة من الممثلين ، ولاشيء آخر  
( حملنا معنا بساطا كى نمثل عليه وحتى هذا يمكن الاستغناء  
عنه ) ، عليك فقط أن تذهب إلى هناك وأن تبدأ ، وفي

اللحظة التي تتقبل فيها هذه الفكرة تثبتح أمامك الامكانية .  
انه شيء بالغ الثراء في كل الاتجاهات وعليك أن تأخذ وأن  
تعطى . انك لا تستعرض ولا تعلم ولا تقلد .

وعلى سبيل المثال ، فان الأفريقى قادر على استخدام  
جسده على نحو مذهش . ان قدرته على الحركة والابقاع أمر  
مشهور في العالم كله . لكن هذه القدرة الهائلة يقيد  
استخدامها داخل كل ثقافة بعديد من القيود ، لأن كل ثقافة  
تستخدم في رقصاتها وموسيقاها مجموعة محدودة من  
الابقاعات . وهكذا فرغم أن أى فرد من جماعتنا لا يستطيع  
أن يتحرك كما يتحرك الأفريقى : ان رؤية الأفريقى في حالة  
حركة موضوع للدهشة والحسد والاعجاب ، إلا أن  
الأفارقة ، وبكرم عظيم ، نظروا إلى الأمر من زاوية معاكسة ،  
وكان بوسعهم القول بأن دهشتهم كانت بالغة لانهم شهدوا  
حركات لم يكونوا يعرفون أصلاً أنها في المدى الطبيعي  
والممكن لأجسادهم . وكان بين الأشياء التي تحقق لهم أكبر  
قدر من الاثارة هو أن يروا حركات غير مألوفة أو أن يسمعوا  
ابقاعات غير مألوفة لهم ، أحيانا قد تكون الايقاعات غير  
المألوفة عاتقا إذا أنت لم تنفذ من خلالها لتبنى شيئا أمامهم ،  
لكنك اذا مهدت لها ، فستصبح ذات قيمة عظيمة ، ذلك  
لأن المدى الذى تتحرك فيه — سواء من حيث الشعور أو من  
حيث الوعى بوسائط التعبير — يصبح بالغ الاتساع ، وانت  
ترى أشياء لم يسبق حدوثها لك ، ثم انك لم تمضى إلى

تقليدها على الفور ، لكنها ستكشف لك عن شيء ممكن لم يحدث أن عرفت بوجوده من قبل .

ذلك ما كنا نفعله دائما في علاقتنا باحتفالاتهم ورقصاتهم وطقوسهم وأحيانا كان يحدث العكس على نحو بالغ الاثارة : كنا — على سبيل المثال — نقدم أصواتا معينة لتدربنا عليها ، ليس لأنها في تراثنا ، ولكن لأننا — ونحن نستكشف كيف يمكن للصوت الانساني أن يتردد بطريقة معينة تلائم خبرة انفعالية معينة — وجدنا هذه الأصوات . والان نرى أن تلك الأصوات الصادرة عن جماعتنا هي ذات الأصوات التي يصدرها الأفارقة في بعض غنائهم .

ذات مرة قضينا فترة بعد الظهر كلها في كوخ صغير في "أغاديس" ونحن نغنى ، غنينا نحن ، وغنت الجماعة الافريقية ، فجأة تبين لنا أننا جميعا نستخدم ذات اللغة الصوتية تماما ، فهمنا لغتهم وفهموا لغتنا . وحدث شيء مثل مس الكهرباء ، فمن بين كل ألوان الغناء المختلفة ، فجأة وقعنا على المساحة المشتركة .

وحدثت خبرة أخرى من النوع نفسه ذات ليلة ونحن نعيش في غابة ، وكنا نظن ألا أحد حولنا لمسافة أميال ، وكما يحدث دائما ، ظهر الأطفال فجأة من حيث لا ندري وأشاروا إلينا . كنا قاعدين نرتجل أغنية ، وطلب الأطفال منا أن نذهب معهم لقريتهم على بعد ميلين فقط ، لأن ثمة رقصة وغناء سيكون هناك في الليل وأهل القرية جميعا سيكونون مسرورين لوجودنا . هكذا هبطنا معهم خلال الغابة ، وبلغنا

القرية حيث وجدنا بالفعل احتفالا قائما . كان آحدهم قد مات لشوه ، وكان الاحتفال الجنائزى . رحبوا بنا ترحيبا حارا ، ثم قمعدنا هناك وسط الظلام المطبق ، تحت الاشجار نرى فقط تلك الظلال المتحركة ترقص وتغنى ، وبعد ساعتين تقريبا قالوا لنا فجأة : ” الأولاد يقولون ان هذا ماتفعولونه تماما ، والان عليكم أن تغنوا لنا . . “

وارتجلنا أغنية لهم ، ربما كانت واحدة من أفضل ماعملنا فى الرحلة كلها ، لأن الأغنية التى أعدت للمناسبة جاءت مؤثرة وحقيقية ومرضية على نحو غير عادى وحققت لقاء حقيقيا بيننا وبين أهل القرية . ومن المستحيل أن أحدد ما الذى خلق هذه الاغنية لأنها صدرت عن جماعة تعمل معا بطريقة معينة ، وعن شروط اللحظة المؤثرة عليهم : المكان والليل والمشاعر نحو الآخرين ، والمشاعر نحو الموت ، بحيث أننا كنا — بالفعل — نعمل شيئا نقدمه لهم مقابل ماقدّموا لنا .

كانت أغنية متميزة ، لكنها مضت حال اكتيهاها ، مثل كل شيء فى المسرح . ففى المسرح لا يخلق المرء الأشياء كى توضع فى متحف أو متجر ، لكنه يخلقها للحظة . وهذا مثال لهذا النوع من المسرح ، وقد حدث بالفعل . وقد تسأل : ماذا تركنا ؟ وأظن السؤال الصحيح هو : فمى شاركنا ؟

جيبسون : ماذا ، إذن ، كانت دوافعك للقيام بتلك الرحلة ؟  
بروك : كى نعرف هذه الدوافع يجب أن نكتشف الدوافع وراء المركز

الدولى لأبحاث المسرح فى باريس ، وهذه بدورها تعود إلى  
دوافع عمل المسرح فى المقام الأول .

فالسبب وراء إنشاء المركز هو بدء العمل خارج السياقات  
والأطر . كان عملى والعمل الذى تكون لى علاقة به هو دائما  
داخل سياق . قد يكون السياق جغرافيا أو ثقافيا أو لغويا ،  
لكنه موجود كى نستطيع العمل حسب نظام . والمسرح  
الذى يعمل داخل النظام إنما يتواصل داخل نظام مرجعى .  
واللغة — بالمعنى العام للكلمة — أوسع هذه النظم فالمحادثة  
المنطوقة باللغة الانجليزية قد تبدو مبهمه بالنسبة لشخص  
اعتادت أذناه الاقتصار على نغمة المحادثة باللغة الفنلندية مثلا .  
هذا هو الحاجز الأوسع . وداخل الانجليزية ذاتها ثمة أشكال  
من اللغة الداخلية أو اللغة الخاصة . وثمة أطر مرجعية محلية  
تكاد أن تغلق تماما دائرة الجماعة التى يمكنها المشاركة فى خبرة  
مشتركة مع الممثلين ، فالخبرة المشتركة تعتمد دائما — وبهذه  
الدرجة أو تلك — على شيء ليس عالميا شاملا .

ليست اللغة وحدها بل كذلك كل أشكال التعبير التى  
لها معنى نسبى حددته أنماط التواصل . هذا على الرغم من  
أننى — فى ذات الوقت ، ومن خلال العمل فى شكسبير على  
سبيل المثال — شهدت الخبرة المعاكسة وقد تمثلت فى أن عددا  
من أقوى العروض التى قدمت للأعمال الشكسبيرية التى  
كنت مسؤولا عنها إنما حدثت — وهذا وجه التناقص — أمام  
أناس يفهمون اللغة فهما قليلا . إن هذا يطرح سؤالاً غريبا .

فواضح ان هذا لاينكر القوة الهائلة والشاملة للغة ومدى ثرائها ، ولكنه يومية إلى أن هناك إشارات لاحد لكثرتها يمكن أن تقع معا ، وأنه في ظروف معينة قد يبدو العرض أكثر قوة لو أن بعض هذه الاشارات تبنت للجمهور .

وقد سبق أن كتبت في ” المساحة الفارغة “ عن تقديم ” الملك لير “ في اوروبا الشرقية وفي أمريكا ، وكيف أن الناس في اوروبا الشرقية الذين لم يفهموا اللغة تلقوا من المسرحية أكثر من أهل فيلادلفيا ، وهم نظريا يعرفون اللغة لكنهم لم يتناغموا مع المسرحية . والآن ، انطلاقا من تلك الألوان من الملاحظات والخبرات المتناقضة ، ومن الملاحظة الرئيسية وهي أنه ليس هناك مسرح تام في أى جزء من أجزاء عالم اليوم ، كل ما هناك شذرات من المسرح ، فاننا قد انطلقنا لنستكشف الشروط التي يمكن من خلالها أن يتحدث المسرح حديثا مباشرا . ماهى الشروط التي يصبح في ظلها يمكننا أن نصدر تجربة المسرح عن لقاء جماعة من الممثلين يستقبلهم المتفرجون ويشاركونهم ، دون مساعدة — بل وبتعويق — من جانب الاشارات والرموز الثقافية المشتركة . ؟

كان عملنا كله يدور حول هذه المسألة بطرق مختلفة . وحين ذهبنا لافريقيا لم يكن ذلك على أمل أن نجد هناك شيئا نتعلمه أو نأخذه أو ننسخه . ذهبنا لافريقيا لأن الجمهور في المسرح عنصر فعال ومبدع في الحدث الأروئى ، مثله مثل الممثل . وسواء شارك الجمهور بالطريقة التي أصبحت

متبعة ، أو افصح عن مشاركته بالحركة الدائمة حولنا ،  
أو شارك عن طريق الوقوف دون حراك ، أو شارك وهو في  
وضع الجلوس ، فان هذا كله ليست له الأهمية الأولى .  
فما له أعظم الأهمية هو أن ظاهرة المسرح لن توجد الا حين  
يحدث لقاء كيميائى بين ما أعدته جماعة من الناس ، وهو غير  
مكتمل ، فى علاقة مع جماعة أخرى فى دائرة أوسع ،  
موجودة باعتبارها من المتفرجين . حين يحدث هذا التمازج  
فان هذا حدث مسرحى ، أما اذا لم يحدث هذا التمازج فليس  
هناك حدث .

هذا الاشتعال ، هذا التفاعل الكيميائى ، انما يعتمد بدرجة  
كبيرة جدا على عناصر معينة يأتى بها المتفرجون .  
اذن فلتحدث لحظة عن المتفرجين فى المسرح الغربى .  
ان الاتجاه الأساسى لأهل المسرح — أياً كانوا — نحو  
المتفرجين اتجه مراوغ . ومن الصعب جدا وجود أساس من  
الثقة — لانقول الحب ، بكل تأكيد ، نحو الجمهور ،  
وسيفقد المسرح كل معناه إذا تم اختيار الجمهور وانتقاؤه  
بالباحد ، اذا كان عليك أن تبرز جواز مرور اخلاق قبل أن  
تدخل إلى المسرح . ولا أعتقد أن أحدا يمكن أن يتصور أسوأ  
من هذا .

وأحد جوانب الروعة فى المسرح ، المسرح الممكن على الأقل ، هو أن  
يوسع أى فرد أن يدخل اليه . وهو دائما خليط من الناس غير المعروفة  
متجمعين حول قلب مركزى . وأنت لا تعرف أبدا من الذى سيגיע .

وفي لحظة الفعل يتم استقبال الجميع ، وعلى هذا فإن الممثل لحظة العرض يكون في علاقة مبهمّة مع الجمهور ، هو يود أن يكون الجمهور موجودا رغم ذلك فهو لا يثق به ، واتجاهه عدائى نحوه فى الأساس ويأتى الجمهور معه بعناصر الحكم التى تجعل جانبا من عمل الممثل من أجل السيطرة على الجمهور . ولعل أوضح صورة فى هذا الصدد هو فى المسرح الفرنسى حيث نجد تعبير "Se de fendre" أى أن علاقة الممثل بالجمهور تقوم عادة على أساس أن الممثل يدفع عن نفسه هذا العداء المفترض ، مفترضا أن هذا الجمهور سيقضى عليه ، ما لم يستطع هو بتمثيله ومهاراته ودوره أن يدافع عن نفسه دفاعا مجيدا .

إن جانبنا من العمل فى مسرحنا يجب أن يتوجه — عن حق نحو التلطيف ، نحو العمل مع الجمهور للوصول به الى حالة من التأهب . وربما كان جزء من عمل الإخراج — الإخراج بكل أشكاله حتى أكثرها غشونة — هو العمل الحقيقى لتهيئة الجمهور ، بادئا من نقطة الصفر وربما بما دونها ، ربما من حالة العداء ، ربما من حالة البرود النشط ( وهو ما تلاقىه فى ليلة العرض الأولى ) ، شىء نشط ضد الحدث الذى سيحدث صادر عن قطاعات كثيرة . ان التغلب على هذا الشىء ، وإعداد الجمهور للوصول به خطوة فخطوة الى النقطة التى يمكن عندها للحدث أن يحدث ، هو جزء من تقنيه الإخراج .

غير أن ما نهجبت عنه انما هو شىء أكثر رقة وهشاشة إلى ما لا نهاية . ان السبب الذى من أجله يعمل للمرء ساعات طويلة وراء أبواب مغلقة . السبب الذى من أجله تقصر عملك على عدد قليل من الناس ، أو ربما

على جمهور ضئيل ، هو انك تحاول شيئا اكثـر هشاشة ، لأنك ستمضى —  
للمرة الأولى — خطوة أبعد .

هنا أعتقد أن كل جماعة تجريبية تكتشف شيئا هو في رأيي اكتشاف  
خطر وغير مبهج بشكل أساس ، يتمثل في أن هناك أشياء تستطيع أن تفعلها  
مع جماعة الممثلين وراء الأبواب المغلقة وحيدا ، وعلى نحو أفضل مما هي  
في حضور الجمهور ، لأنك هنا ستصل منتصف الطريق فقط .

ان هذا اكتشاف مدمر لأبعد الحدود ، وغير صحي بالنسبة لأي جماعة  
من الممثلين ، وعنه تصدر ظاهرة من أسوأ ظواهر المسرح في هذا العقد  
الأخير ، وهي أنك تجد فرقا من الممثلين قد وصلت الى نتيجة منطقية تتمثل  
في أن كل فكرة المسرح الذى يقدم لشخص آخر انما هي تفتقد الاخلاص .  
الاخلاص يعنى أن تخلق عالماً مغلقاً ، تستخدم فيه الأشكال المسرحية  
والارتجاليات . . الخ للتدريبات فقط ، لنفسك . وإذا سمحوا للجمهور  
بالدخول فهم يسمحون له على نحو مرتجل وناضح بالاحتقار ، من حيث  
هم أناس حصلوا على امتياز أن يأتوا ويراقبوا جماعة أخرى لا تبذل أى  
جهد للاندماج معهم ، بل تكفى بالحد الأدنى المتمثل بالسماح لهم  
بالوقوف عند الأبواب والتقاط الفتات . وهذا في رأيي موقف مرعب .  
واكتشاف أن أكثر الأشياء الخيالية وغير المنتظرة إنما تحدث لهم حين  
لا يكون ثمة شاهد ، أما حين يوجد شهود فهي لا تحدث ، هو اكتشاف  
مأساوى ، لأنه ينفى — بالفعل — كل وجود للمسرح .

إذن ، فان ما أردناه من الذهاب لأفريقيا هو أن نذهب إلى حيث  
الجمهور المثالى ، صاحب الاستجابات المليئة بالحياة ، المنفتح انفتاحا تاما  
لكل الأشكال ، لأنه لم يكن أبدا مشروطا بالأشكال الغربية .

وما أن نخرج من المدن الأفريقية حيث تجد جماعة ضعيلة من الناس ، حتى تجد أمامك قارة كاملة ، متحررة تماما من كل ارتباطات المسرح بمعناه الذى نعرفه . لكن هذا الجمهور ، بكل انفتاحه ، ليس بالجمهور الساذج أبدا ، ولا بالجمهور البدائى ، ففكرة البدائية هذه زائفة تماما فيما يتعلق بأفريقيا ، حيث الحضارات التقليدية ليست فقط بالغة الثراء ، بالغة الاكتمال ، بل هى كذلك — فيما يتعلق بالمسرح — تمهى الجمهور على نحو فريد .

والأفريقى الذى نشأ على تقاليد الطريقة الأفريقية فى الحياة ، لديه فهم بالغ الرقى والتطور لازدواجية الحقيقة . فما هو مرئ وما هو غير مرئ ، والانتقال الحر بينهما هى عنده — بطريقة عيانية — شكلا للشيء ذاته . والشيء الذى تعتبره أساس الخبرة المسرحية ، وما تدعوه تصديق الوهم ، هو ببساطة انتقال مما هو مرئ الى ما هو غير مرئ والعكس . وهذا مفهوم فى افريقيا لا باعتباره تخيلا ، ولكن باعتباره وجهين لذات الحقيقة .

لهذا السبب ذهبنا إلى أفريقيا ، كى نتاح لنا امكانية التجريب فى عملنا من حيث علاقته بما نعتبره الجمهور المثالى .

جيسون : هل يمكنك أن تقول الآن ، ان ما ربحته فى هذه التجربة قابل

للتطبيق فى المسرح فى سياقة الغربى ؟

بروك : ان ما نبحث عنه بالغ البساطة ولكن من الصعب جدا أن

نبلغه . وهو كيف يمكن الوصول إلى أشكال بسيطة فى

المسرح ، أشكال بسيطة هى على بساطتها مفهومة وحافلة

بالمعنى كذلك . وأظننا جميعا نعرف هذا الانقسام إلى بدلين

يفتقدان الجاذبية كلاهما : « البسيط » يعنى ما هو صيبنى

ومسطح ، و « المركب » يعنى « المسموح به فقط لأناس  
ذوى تكوين ثقافى خاص » ، وهى — مرة أخرى — ذات  
التفرقة الأزلية بين الصفوة والعامية . بما هو بسيط فى الحقيقة  
انما هو بسيط كما أن الدائرة بسيطة لكنها رغم ذلك أحفل  
الرموز بالمعانى ، وبوسع القطة والطفل والانسان العاقل أن  
يلعبوا جميعا بالدائرة . كل بطريقته الخاصة ، وعمل هذا النحو  
فإن البراءة التى نتمنى أن نجدها فى المسرح هى التى يمكن  
أن تكون أشكالها بسيطة ، وهذا شيء يصعب أن نصل اليه  
فى المسرح كما نعرفه — ، بسيطة وهى لهذا يسيرة المنال ،  
لكنها رغم ذلك تنطوى على الشحنة الكاملة التى يمكن أن  
تنطوى عليها البساطة الحقيقية .

وبهذا الصدد فأننى أظن التجربة الأفريقية قد أضافت إلى  
مستوى استعداد الجميع . وهذا شيء لا نستطيع أن نشرك  
فيه الآخرين على المستوى النظرى . وإذا قال قائل : « لكن  
هذا ليس عدلا ، أن تحصل هذه الجماعة قليلة العدد على مثل  
تلك التجربة ، ثم تبقى قاصرة عليها . . » فسنقول له إن هذا  
صحيح ، لكنها — بطريقة من الطرق — مثل أية تجربة أخرى  
فى الحياة . أنت لا تستطيع أن تشارك فيها الا من خلال  
شكل تم نقله .

لقد صورنا فيلما عن هذه التجربة لابد أنه أصاب شيئا ،  
لكن التجربة الحقيقية ذاتها لا تصبح متاحة الا عن طريق  
العمل الذى نقوم به . الشكل عندنا جاء من الرحلة ومن  
التجربة .

## العالم كفتاحة للزجاجات :

فى وسط أفريقيا تسببت فى صدمة مروعة لعالم انثروبولوجى حين قلت اننا جميعا لدينا افريقيا فى داخلنا . وفسرت الأمر بأننى مقتنع بأننا جميعا لسنا سوى أجزاء من الانسان الكامل ، وأن الكائن الانسانى مكتمل التطور يحتوى فى داخله ما يسمى اليوم افريقياً ، أو فارسياً ، أو أنجليزياً .

وبوسع كل فرد أن يستجيب لموسيقى ورقصات جنس غير جنسه ، وبنفس القدر يستطيع أن يكتشف فى نفسه الدوافع وراء تلك الحركات والأصوات غير المألوفة ، ومن ثم تصبح له ، فالانسان أكبر مما تحدده ثقافته . صحيح ان العادات الثقافية هى أعمق من الثياب التى يلبسها الفرد ، لكنها تبقى أيضا ثيابا أخرى تلبسها حياة لا نعرفها . وكل ثقافة تكشف عن قدر يتفاوت من خاوطها الداخلية ، أما الحقيقة الانسانية الكاملة فهى عالمية ، والمسرح هو المكان الذى يمكن أن تلتم فيه أجزاء الصورة المتناثرة .

وخلال هذه السنوات القليلة الأخيرة حاولت أن استخدم العالم كفتاحة للزجاجات ، حاولت أن أجعل الأصوات والأشكال والاتجاهات من مختلف أجزاء العالم تمارس دورها على الكيان العضوى للممثل ، على ذات النحو الذى يتيح الدور العظيم لأن يمضى إلى ما وراء امكانياته الظاهرة .

فى هذا المسرح الممزق الذى نعرفه ، فإن الفرق المسرحية تميل لأن تتكون من أناس من نفس الطبقة ، لهم نفس الأفكار ونفس الطموحات . وقد أنشئ المركز الدولى لبحوث المسرح على أساس عكسى تماما ، فجمعنا معا ممثلين لا يشتركون فى شيء ، لالغة مشتركة ولا اشارات مشتركة ، ولا فكاهات مشتركة .

لقد عملنا على سلاسل من المثيرات ، كلها آتية من الخارج ، وكلها تمثل تحديات . التحدى الأول جاء من طبيعة اللغة ذاتها . وجدنا أن بنية الصوت في لغة من اللغات إنما هي شفرة ، إنفعالية تشهد على العواطف التي صاغتها . وعلى سبيل المثال فإن الاغريق القدامى كانت لديهم القدرة على أن يجربوا مشاعر معينة بقوة ، لذلك تطورة لغتهم حتى أصبحت على ما هي عليه . ولو انهم كانت لديهم مشاعر أخرى ، فرمما كانوا قد طوروا مقاطع أخرى . ان ترتيب الصوائت في اليونانية أدى إلى أصوات تتردد بقوة أكثر مما في اللغة الانجليزية الحديثة . ويكفى الممثل أن ينطق تلك المقاطع حتى يرتفع عن التكوين الانفعالي لحياة المدينة في القرن العشرين إلى امتلاء بالعاطفة لدرجة لم يكن يتصور أنه قادر عليها .

في « الأستا » — لغة الزرادشتيين قبل ألفى سنة — واجهنا أمثالا للصوت هي رموز مبهمة لخبرات روحية ، والأشعار الزرادشتية التي تبدو على الصفحة المطبوعة بالانجليزية مجرد تعبير غامض وتافه عن التقوى ، تحول إلى رواية مهولة ، حين تصبح حركات معينة للحنجرة والتنفس أجزاء لا تنفصل عن معانيها . وأدت دراسة تيديو جرز لها الى « الاورجاست » وهو نص لعبناه بالتعاون مع فرقة فارسية . ورغم أن الممثلين لم تكن بينهم لغة مشتركة ، الا أنهم وجدوا امكانيات التعبير المشترك .

التحدى الثاني الذي جاء للممثلين أيضا من الخارج هو قوة الأساطير . في لعب الأساطير الموجودة ، من أساطير النار إلى أساطير الطيور ، فإن الفرقة كانت تمضى الى ما وراء مدرستها اليومية ، وتستطيع أن تكشف الحقيقة وراء زخارف حكايات الجنيات في الأساطير . ومن ثم تصبح قادرة على تناول افعال الحياة اليومية البسيطة . كالاشارة والعلاقة بالموضوعات

المألوفة ، وهى على معرفة بأن الأسطورة لو كانت صحيحة ، فلا يمكن أن تنتمى للماضى ، وإذا نحن عرفنا أين ننظر ، فسنجدها مرة واحدة فى عصا أو صندوق من الورق المقوى أو مكنسة أو حزمة أوراق .

التحدى الثالث جاء من السماح للعالم الخارجى : الناس والأماكن والفصول وأوقات النهار أو الليل — بالتأثير مباشرة على المؤدين . درسنا — من البداية — ماذا يعنى الجمهور ، وعن عمد فتحنا نفوسنا لتلقى تأثيراته . وقد قلنا بذلك المبدأ الذى تقوم عليه الجولات المسرحية ، والذى يقضى بأن يبقى العمل الذى تم إعداده ثابتا على حين تتغير الظروف ، فحاولنا — فى أسفارنا — أن نجعل عملنا ملائما للحظة تقديمه ، وأحيانا كان هذا يتم عن طريق الارتجال ، مثلما كان يحدث عندما ندخل قرية افريقية بلا خطط عمل محددة على الإطلاق ، تاركين للظروف المحيطة أن تخلق سلسلة من ردود الأفعال ، وينبثق عنها الموضوع على نحو طبيعى ، كما فى المحادثة وفى أحيان أخرى كنا نترك للجمهور أن يسيطر تماما على الممثلين ، مثلما حدث فى لا مونت بولاية كاليفورنيا ، صباح يوم أحد ، حين كان عدد من المتظاهرين محتشدين تحت شجرة يستمعون الى « سيزار شافيز » ، قائلوا ممثلينا إلى خلق الشخصيات التى كان المتظاهرين يرغبون رغبة قوية فى الهتاف لهم أو ضدهم ، حتى أصبح العرض كله اسقاطا مباشرا لما فى عقل الجمهور أولا .

وفى ايران ، أخذنا عرض . أوجاست ، بعيدا عن جمهوره من أصحاب العقول الجادة والمكان الذى يحدث فيه وسط القبور الملكية ، وحاولنا أن نقدم له عرضا فى قرية ، لنرى ما إذا كنا نستطيع الهبوط به إلى الأرض . لكن المهمة كانت بالغة العسر ، ولم نكن قد اكتسبنا الخبرة الضرورية لها .

ولكن بعد عامين ، في كاليفورنيا ، وبالتعاون مع فرقة « تياترو كامباسينا » — قدمنا « اجتماع الطير » أمام جمهور من العاملين في بناء المياكل ، في حديقة عامة . وجاءت في مكانها تماما . قصيدة من الشعر الصولي ترجمت من الفارسية إلى الفرنسية ، ومن الفرنسية إلى الانجليزية ، ومن الانجليزية إلى الأسبانية ، أداها ممثلون ينتمون إلى أمم سبعة ، استطاعت أن تشق طريقها عبر القرون وعبر العالم . لم تعد عملا كلاسيكيا غربيا ، لكنها لقيت معنى جديدا ، وحاضرا في سياق حركة نضال « الشيكانو » وقد أصبح هذا ممكنا لأننا قد تعلمنا دروسا كثيرة على الطريق . ومن مدينة صغيرة قرب باريس إلى قرى أفريقيا ، أمام الأطفال الصم ، ونزلاء مستشفيات الأمراض العقلية ، وأطباء العقول ، والمتدربين على العمل ، والأحداث الجانحين ، على جرف أو في حلبة أو في سوق للجمال أو نواصي الشوارع أو مراكز التجمع أو المتاحف أو حتى في حديقة للحيوان — وكذلك في أماكن حسنة للإعداد والتنظيم ، أصبح سؤال : ما المسرح ؟ هو قضيتنا التي يتعين أن نواجهها ونجد الاجابة عنها على الفور . أما الدرس الدائم الذي كنا نتعلمه ونعود إلى تعلمه فهو احترام الجمهور والتعلم منه . سواء كان الجمهور متفتحاً بالحماس ( أفكر في ثلاثمائة شاب أسود في بروكلين ) أو ميثتاً إلى أماكنه كأنه ملتصق بالفراء ، أو حزينا ساكنا منتبها ( كما في واحة صحراوية ) ، فان الجمهور يبقى دائما هو الشخصي الآخر ، وبنفس الأهمية التي للشخص الآخر في الحوار أو في الحب .

ومن الواضح أن مجرد إرضاء الآخر لا يكفي ، فالعلاقة تنطوى على مسئولية غير عادية ، فيجب أن يحدث شيء ما . ما هو ؟ هنا نلمس السؤال

الأساسى . مالذى نريده من الحدث ؟ بماذا جئنا له ؟ فى عملية المسرح ، مالذى يجب الإعداد له ، وما لذى يجب أن يبقى حرا ؟ مالكتابة ومالشخصية ؟ هل تقول الحادثة المسرحية شيئا أم هى تؤدى عملها مثل التسمم بالشراب أو بغيره ؟ مالذى ينتمى للطاقة الفيزيقية ، وما الذى ينتمى للفكر ؟ ما الذى يمكن أخذه من الجمهور ، ومالذى يمكن إعطاؤه له ؟ مالمسؤوليات التى يجب أن نتحملها ، ومالمسؤوليات التى يجب أن نتخلى عنها ؟ ماللتغير الذى يمكن أن يحدثه العرض وماللتغير الذى يمكن أن يحدث فيه ؟

الإجابات صعبة ومتغيرة ، لكن النتيجة النهائية بسيطة : كى تعرف شيئا عن المسرح ، فأنت بحاجة لما هو أكثر من المدارس أو قاعات التدريبات ، لمحاولة الإرتفاع إلى توقعات البشر الآخرين بأن كل شيء يمكن أن يوجد ، هذا بافتراض أنك تحترم هذه التوقعات بطبيعة الحال . إنما لهذا فإن البحث عن الجمهور عندنا أمر حيوى جدا .

ثمة جانب آخر من جوانب العملية التى نتابعها يتمثل فى التفاعل بين الفرق العاملة . ان فرقا من عديد من الجنسيات مرت عبر مركز باريس . وقد مهد هذا الطريق أمام تلك التجربة التى دامت ثمانية أسابيع من الحياة المشتركة مع فرقة « تياترو كامباسينو » فى سان جوان باتيستا . ونظريا ، ليست هناك فرقتان مختلفتان أكثر من هاتين الفرقتين . ورغم اننا كنا نبحث دائما عن التعاكسات ، الا انه من الواضح أنه ليس بوسع أى اشتراك أن يتجج عملا . هنا بلدنا بتلك الميزة المتوفرة وهى أن بين مخرج « التياترو » لويس فالديزوييني كان ثمة تفاهم عبقى ومدمش . فى اليوم الأول قال فالديز : « بطرق مختلفة ، نحن جعيما نود أن نصبح أكثر عالمية . والعالمية لا تعنى الاتساع والعمومية . العالمية تعنى —

بمساعدة أكثر — الالتئاء للعالم . . . ومن هذه النقطة بدأ عمل فرقينا في محاولة ربط أصغر التفاصيل وأكثرها تحديدا بالاطار الأوسع ، وعلى سبيل المثال فان كلمة « اتحاد » لم تكن تعنى بالنسبة لفرقة « التياترو » وبالنسبة لغالدير أيضا — اتحادا منظما للعمال فقط ، بل هى تعنى كذلك فكرة « الوحدة » ودلالاتها الاضافية .

وكان العمل مع فرقة « الكامباسينو » تجربة كبرى أثبتت امكانية أن تتعاون الفرق المختلفة بعضها مع بعض فى البحث عن هدف مشترك . مرة أخرى انه الاختلاف بين الفرق هو ما أدى لحدوث أعظم التجارب .

وفى باريس ، فى ١٩٧٢ عملنا مع الأطفال الصم . وتأثرنا كثيرا بالحياة والبلاغة والسرعة فى تعبيرهم بلغة الجسد . وقد قضى « المسرح القومى الأمريكى للصم معنا فترة خصبة ، قمنا فيها بتجارب على الحركة وعلى الصوت ، من أجل توسيع امكانيات الفرقين جميعا .

بعدها جاء الصيف ، وفيه عملنا عملا مكثفا فى مكان خصص لنا فى مينسوتا مع الفرقة الهندية الأمريكية من « لاماما » ونتيجة حساسية أولئك الممثلين الفائقة للغة الاشارة اقتنعنا بأن عملا بالغ الأهمية يمكن أن يحدث إذا استطعنا أن نجتمع الفرقة الهندية وفرقة الصم معا . وذات يوم ، فى الساحة المحاذية التى كنا نشغلها فى أكاديمية بروكلين للموسيقى ، التقينا جميعا . ولما كان المسرح وسيلة من وسائل التواصل أقوى من أى شكل اجتماعى آخر ، فقد بدأنا عملنا المسرحى معا . بدأنا بوسائل التواصل المباشر عن طريق الاشارة ، والتى انتقلت بسرعة من اشارات المحادثة إلى الاشارات الشعرية ثم سرعان ما نفذت إلى تلك المساحة الغريبة التى هى بالنسبة لمن يسمع صوت يتردد ،

وبالنسبة للشخص الأصم هي حركة تتردد . وأصبح هذان هما مجرى التعبير لدينا تماما .

وفي نفس الليلة قررنا أن نؤدى معا ، وأعدنا — على وجه السرعة — نسخة خاصة من « اجتماع الطير » تشترك فيها الفرق الثلاثة ، والأداء أمام جمهور يخلق حالة من الحرارة تجعل كل تجربة تلامس فروتها ، وكان هذا العرض خشنا من الناحية التقنية ولم يكن للبراعة والاحتراف أثر يذكر ، كان ثمة قوة مباشرة خلقتها اشتعال هذه العناصر الثلاثة المختلفة معا ، ولم يعرف الجمهور تلك الليلة ما الذى أضاف للعرض تلك الكهرية الخاصة فيه ، لكن الجمهور وأعضاء الفرق معا استطاعوا أن يقدموا خيرة انسانية ثمينة . لمدة اثنتي عشرة ساعة أصبح المسرح مكان اجتماع عام ، وأصبحت الأسمية تعبيرا عن جوهر هذا اللقاء .

قضينا خمسة أسابيع في بروكلين ، وكان هدفنا أن نجعل هذا الزمن في كل متناusk ، بأن نجتمع معا كل العناصر المتباعدة في عملنا في عملية واحدة ، ومن ثم حاولنا أن نقيم لونا من الأنصاف المتبادل بين العمل الخشن في الشوارع ، والتدريبات المكثفة الساكنة ، وعروضنا ومناقشاتنا واستعراضاتنا التي حدثت في أكاديمية بروكلين للموسيقى . هكذا كنا نحشد اليوم الواحد بأقصى ما يمتثل ، ونطلب من أنفسنا كل طاقة مخزنة ، وأدى هذا إلى مخاطر لاتصدق ، كانت حمولة العمل ثقيلة جدا ، والعناء عظيما جدا ، والوقت قصيرا جدا ، والتغيرات مذهلة جدا ، وأصبحت الفرق كلها مثل من يترنح نتيجة ضربة قوية واختلفت قيمة التجارب مثل اختلاف الجو .

وما أدى بنا إلى نقطة التلطم تلك هو اننا كنا نتزع كل لحظة لمواصلة تدريباتنا الخاصة ، وكنا في أوقات الوقت نكابد عملية التجريب في « اجتماع

الطير » وقد كان هذا العمل في تطور دائم ، لعبنا عددا من صياغاته في افريقيا ، وعدداً آخر في باريس ، وكثيرا عبر امريكا قبل أن نصل بروكلين . وفي النهاية كنا نغير أطقم الممثلين على نحو دورى كل ليلة ، حتى يكتسب كل عضو في الجماعة فهما جديدا لكل دور ، وهذا يضيف إلى التطور الكلى للعمل . وفي الأسبوع الأخير أصبح لدينا سبعة أزواج من الممثلين مسؤولين عن سبع صياغات مختلفة للعمل . الليلة الأخيرة كانت تضم ثلاثة عروض ، يبدأ الأول في الثامنة مساء ، والثاني في منتصف الليل والثالث في الفجر ، أول العروض كان ارجاليا ، وثانيهما كان هادئا ملتزما بالنص ، وثالثهما كان ذا طابع احتفالي وقد تعاونت كلها لتعكس فيما بينها خبرات السنوات الثلاث ، وكشفت لنا أن ما كنا نبحث عنه من الممكن أن نبلفه .

ودائما يوجه إلى السؤال عما إذا كنت « سأرجع » إلى المسرح الشرعى . لكن البحث ليس وعاء تستطيع أن تفتحته ثم ترده إلى مكانه في الدولاب ، وكل المسرح لديه امكانية أن يصبح شرعيا ، وعلى طول هذه السنوات كانت كل العروض الكبرى التي قدمتها إنما هي ثمرة فترات متصلة من البحث المخلق ، ويجب أن يبقى كلا جانبي هذه العملية في مراوحة مثل حركة البندول ، وهكذا لا يصبح ثمة انكار لمبدأ اللعب أمام جمهور كبير . وفي المسرح فإن لكل من التجربة الصغيرة والعرض الكبير قيمته ومعناه . كل ما يعنينا هو أن يهدف كلاهما نحو اقتناص الحقيقة والحياة . والوقوع في الأسر يقتل بسرعة ، لهذا السبب ليست هناك نتائج نهائية ، لكن المناهج يجب أن تتغير على نحو دائم .

الأيك :

حكاية . « الأيك » حكاية تكشف عن عالم محطم . إن الحطام واضمح والظلال حادة حتى يبدو أنها ترسم لنا صورة نابضة للحياة كيف كانت في

الزمنة الطيبة . إننا نرى البؤس ونحس به كيف يمكن أن يكون . وتلك هى  
المأساة ، ولا يستطيع الممثلون أن يلعبوا هؤلاء المتضائلين المخطئين من الداخل  
على نحو ينطوى على حكم هادئ . على العكس ، إن عليهم أن يدخلوا —  
بكل الصدق الممكن — تحت جلود تلك الأجساد الهزيلة المتضورة جوعاً لأهالى  
« الأيك »

ظللنا نعمل فى هذه القطعة عاما ونصف العام ، وأنفقنا معظم الوقت  
فى ارتجال مشاهد من دراسة كولن تورنبول الأنثروبولوجية الحافلة بالتفاصيل  
« أهل الجبل » ، وقد فرضت علينا الضرورة هذه المرة أن نستخدم تكتيكا  
جديدا تماما . كنا نعتمد على الصور الفوتوغرافية ونقوم بمئات الارتجاليات  
الكاشفة لا تزيد الواحدة منها عن الثلاثين أو الأربعين ثانية . درس الممثلون  
الصور الفوتوغرافية ، وحاولوا أن يعيدوا خلق كل اتجاه بدقة متناهية تصل  
حتى التواءات الأصابع . وحين يبلغ الممثل درجة الرضا عن قدرته على  
الإسماك بالوضع الدقيق الذى كان عليه انسان « الأيك » فى الصورة ، تبدأ  
مهمته فى أن يعيد الصورة إلى الحياة بارتجال . كل حركة قبل ان تقتنصها  
عين الكاميرا بثوان قليلة ، ويستمر بعدها لثوان قليلة أخرى .

كان هذا شيئا بعيدا كل البعد عما يطلق عليه « الارتجال الحر » ، وقد  
وجدنا أنه مكن الممثلين الأوروبيين والأمريكيين واليابانيين والأفارقة من أن  
يتفهموا — على نحو مباشر — شيئا عن لعب أدوار المتضوئين من الجوع ،  
وهذا شرط فيزيقى لم يسبق لأى منا ان خبره أبدا ، هو من ثم لا يستطيع  
أن يبلغه عن طريق التخيل أو التذكر . وحين بدأ الممثلون يجدون أنفسهم  
أقرب ما يمكن من عظام الشخصيات فى الحياة الحقيقية أصبح ممكنا أن  
يقوموا بارتجاليات واقعية معتمدين على المادة التى يقدمها « تورنبول » ولكن

تلك الارتجاليات لم تكن مسرحية بحال ، كنت شلوات من حياة « الأيك » مثل لقطات من فيلم وثائقي ، وانتهينا إلى عدة ساعات من السلوك الخالص تقريبا ، بهذه المادة بدأ كتابنا الثلاثة ، المحترفون جدا : كولن هيجنز ، ودنيس كانان ، وجان — كلود كارير عملهم ، كانوا مثل محررين في غرفة التنقيح محاطين بآلاف اللقطات في عديد من مواقع العمل ، واستطاعوا بمهارة أن ينتزعوا ما هو أساسى وجوهري من هذا الركام ، وجاء الطابع المسرحى النهاى نتيجة للضغط والتركيز الشديدين .

وحسبما جاء في دراسة كولن تيرنبول فقد كان « الأيك » — قبل الكارثة التي حرمتهم من كل مصادر الغذاء — أهل قبيلة عادية ، حسنة التوافق ، تربط بينهم الروابط المألوفة في كل مجتمع أفريقى تقليدى . لكن تأثير الجوع تمثل في تآكل كل أشكال الحياة الجماعية . بما فيها الطقوس . وفى النهاية فان الكاهن الأخير الذى بقى على قيد الحياة — « لوليم » — طرده ابنه ، وتركه يموت وحيدا دون احتفال يقام له على جانب الجبل ، ولكن بقى أثر ضعيل من الايمان عند « الأيك » ، تمثل في بقاء « الجبل المقدس مورو نجولى » موضوعا لتأملاتهم الروحية .

وبنفس الطريقة ، في عالمنا هذا ، فان الناس الذين كفوا عن الذهاب للكنائس منذ أمد بعيد ، لا يزالون يجدون راحة في صلواتهم السرية وإيمانهم الخاص ، ونحن نحاول ان نقنع انفسنا بأن الروابط الأسرية هى روابط طبيعية ، مغمضين عيوننا عن حقيقة أنها يجب أن تتغذى وتتدعم بالطاقة الروحية . ومع اختفاء الشعائر الحية ، وبقاء الطقوس جافة أو ميتة ، يتوقف الفيض الذى يتدفق من فرد إلى فرد ، ويصبح الجسد الاجتماعى سقيما غير قابل للشفاء . على هذا النحو تصبح حكاية تلك القبيلة الأفريقية الصغيرة

النائية المجهولة ، والتي يبدو أنها تعيش شروطا خاصة جدا هي — بالفعل —  
حكاية عن مدن الغرب المتهارة .

وقد عاش تورنيول فترة طويلة وسط « الأيك » منتقلا من الجنو إلى  
الغضب إلى القرف وبكل عصب مشروط فيه ، حاكم وأدان ما يعد لدى  
الانسان الغربى تخليا عن الانسانية بين « الأيك » . وبعد عدة سنوات ،  
حين شاهد تورنيول هذا العرض للمرة الأولى كان مرتبكا ومنسحقا ، ليس  
فقط لأن المسرحية قد ردتة إلى سابق تجربته بين « الأيك » ولكن لأنه ايضا  
تبين أنه فهمهم على نحو مختلف . انه لم يعد الآن يحاكم ، عاد اليه الجنو  
من جديد ، فلماذا ؟ أعتقد أن هذا يس جوهر ما يقوم عليه التمثيل ، فليس  
هناك ممثل يستطيع أن ينظر إلى الشخصية التي يلعب دورها نظرة مراقب  
هاديء ، بل عليه أن يحس بها من الداخل ، مثل اليد داخل القفاز ، وإذا  
سمح للحكم أن يدخل في الموضوع ، ضل طريقه ، وفي المسرح ، فان الممثل  
يتولى الدفاع عن الشخصية ومعه يمضى الجمهور . لقد أصبح ممثلونا هم  
« الأيك » ومن ثم أحبوهم ، أما كولن تورنيول حين كان يشاهدهم ، فقد  
أحس أنه قد انتقل من وضع المراقب الذى تدرب عليه واحترفه ، الى شيء  
آخر مشكوك فيه من وجهة نظر الانثروبولوجيا ، لكنه مألوف جدا فى  
المسرح : أعنى الفهم عن طريق التوحد .

واحد من أهل البلاد ، فيما أفترض . .

مهبط صغير للطائرات فى قلب استراليا ، وللرجل من أهل البلاد الذى  
ظل ينتظر طائرته بصبر طول اليوم ، ينظر إلى الرسم ، ثم يرق من الباب  
كى يريخ نفسه ، وقد فسر الرمز المرسوم على حجرة الرجال تفسيرا  
صحيحا : قبة عالية ، وعصا ، وقفازات .

وكانت الوحدة السينائية التى تصور رحلتنا قد جلبت جماعة كبيرة من أهل البلاد من الداخل ، كى يتفرجوا علينا نعرض « الأيك » لأنها عن قوم وصلوا حافة الإبادة . كان انطباعى الأول عنهم أنهم رجال ثقال الحركة ، عيونهم منتفخة ، وشبه مقفلة ، كروشهم ضخمة تبرز فوق سراويلهم ، ونسأؤهم كذلك ثقلات الوزن . بدوا مهتمين بالعرض الذى قدمناه ، وبعده رقصوا لنا . استمرت رقصاتهم — التى أعدوا أنفسهم لها بعناية وعلى مهل — لحظات ثقيلة ، كانت عدة حركات متوانية كسولة ولا شئ آخر وصاح أحدهم وهو غثل يتكلم الإنجليزية قليلة : « صفق لهم — .. » ، وبسألنى آخر : « هل اعجبك الرقص ؟ »

وبمعاونة المترجمين والمفسرين ، وباستخدام اشارات كثيرة ، حكيت لهم حكاية « الأيك » ، وقلت لهم اننى اذا كتبت أحكى لهم حكاية قبيلة افرقية حربت من أرضها بقسوة وجشية ، فأنى انما أحكى لهم حكايتهم الخاصة كذلك .

وأهل البلاد هؤلاء سمان لنفس السبب الذى جعل أهل الأيك نحافا . هى طريقة كاملة فى الحياة قد تحطمت . وكان هذا معنى عند الأيك المحضررين جوعا ملاً بطونهم بالحصى ، أما عند أهل البلاد هنا فهو معنى اعانة البطالة والخبز الأبيض والشاى المحلى بسكر كثير . بالنسبة « للأيك » لا أمل ولا مستقبل ، أما أصحابنا أهل البلاد هؤلاء فقد التقطت لهم الصور الفوتوغرافية فى محل سوبر ماركت صاعدين هابطين على أول سلم متحرك يعرفونه ، خائفين وضاحكين ، كذلك تم تصويرهم على شرائط ، وقاموا هم بتصوير أنفسهم بأول جهاز فيديو خاص بهم . وقد تركنا أهل البلاد بعد ان قامضوا بتذاكر سفرهم بالطائرة . وابتاعوا شاحنة من طراز

« تويوتا » . هل تم تدمير طريقهم في الحياة ؟ ما الذى يستطيعون الابتلاء عليه ؟ وكنت أريد أن أعرف أكثر . وكان محامى أهل البلاد ، فيليب توين ، يظهر من محطة لأخرى ليناقش حول مفاوضات حقوق الأرض ، فعرض على أن أذهب معه .

مدينة « اليس سبرنجز » فى وسط القارة صغيرة واطقة مربعة بلا روح ، وهى كذلك بيضاء ورجعية ، وكان صحفى انجليزى قد أساء إلى الصحافة الانجليزية وأهيج المسئولين المحليين حين كتب لتوه عن أهل البلاد فى « اليس سبرنجز » بأنك لا تستطيع أن تفرق بينهم ، وبين اكياس النفايات البلاستيكية الملقاه على جانبي الطرق . وحين كان السود يأتون إلى المدينة من الأماكن المعزولين فيها ، كان الأمر ينتهى بهم عادة إلى السجن ، لأنهم — مثلهم فى ذلك مثل الهنود الأمريكيين — معرضون للانفراط فى الشراب . وحين وصلنا كان زعيم إحدى الجماعات المحلية من أهل البلاد قد انتحر لتوه : حين كان صبيا ، أبعد عن قبيلته بالقوة ، ووضع فى إحدى مدارس الارساليات التبشيرية ، حيث تعلم الصلوات الانجليزية وتاريخ انجلترا ، فنشأ ممثلا بكراهية عميقة لكل ما هو أبيض ، وذات ليلة ألهب رأسه بالرصاص وذهبنا نشهد جنازته فى كنيسة كاثوليكية جديدة براقه ، حيث تجمعت حشود سوداء تنصت إلى تقدمات مثيرة للغيان ، ووقفت سيدة صغيرة بيضاء فى ثياب المرضات تغنى فى الميكروفون بصوت « سوبرانو » فخور ونحيل ، ثم جاء كاهن عتيف مهجن غيى ليهاجم الجماعة المحتشدة ، على طريقة بيلي جراهام فى الوعظ والتبشير ، وحين وصل حقائق الموقف الراهن قام بتمويهه وتفسيره تفسيرات خادعة .

عرفت خارج الكنيسة رجلا أسود آخر ، تم انتزاعه من قومه بنفس

الطريقة ، لكنه رجع اليهم وهو في العشرين ، وتحمل القيام بطقوس التدشين الجاهدة التي تقام للصبي وهو في الرابعة عشرة . وقد أصبح الآن متقدما في العمر ، يلقي احتراما زائدا من الجميع مع معرفة متفردة بطرائق البيض وأساليبهم .

من « اليس سبرنجز » إلى « ارنابيللا » في طائرة ذات محرك واحد يقودها صديقي المحامي فيليب . المنظر حول قرص متسع من الأرض المكسوة بالشجيرات القصيرة تشقها أنهار لا ماء فيها ، وترقعها صحائف من الملح ، وتقطعها صخور ضخمة وسلاسل جميلة معزولة ، وتتقاطع معها شرائط برتقالية اللون من الدروب والمسالك . والأرض مذرورة ببقار رمادي ضارب للخضرة . بلون التبع تماما . وأهل البلاد الأصليون مخلوطون بالرماد ، يضع كل منهم خلف أذنه كرة صغيرة .

« ارنابيللا » كانت مقر ارسالية تبشيرية منذ ١٩٢٨ ، حين أنشئت أول مرة كمنطقة حاجزة لأهل البلاد بين أرضهم والمدن . ومعظم الارساليات تصر على أنك إذا كنت تريد آلهنا ، فعليك أن تتخلى عن آلهتك ، ولكن هذه تتقبل ذهاب الناس الى الكنيسة وبقائهم على طقوسهم واحتفالاتهم . وفي وسط « ارنابيللا » بوابة تعلوها ساعة لاتعمل ، وكنيسة كبيرة ، وقاعة وخزن كلاهما متداع للسقوط ، وعدة أبنية قليلة منخفضة ، يفصل بينها طريق أحمر ضارب للصفرة ، وثمة صوت ينبعث بشكل دائم من جهاز للراديو ، ينقل الأخبار من قرية لقرية ، وسرعان ما يلحق به مكبر صوت آخر . يدعو كل الناس للاجتماع .

وتحت شجرة في حديقة يجلس الرجال الكبار متربعين بلحاهم المهذبة وأنوفهم الفطساء وكروشهم البارزة . يربطون رؤوسهم بعصابات حمراء ،

ولكل منهم من أمامى ناقص نتيجة طقوس التدشين ، ثم تلحق بهم النساء ،  
والكلاب تتجول حولهم ، وهم يعدونهم بالأحجار أو العصى . وفيليب  
يتحدث أحيانا بالانجليزية ، وأخرى بلغتهم المحلية (Pirjinjaz are) والناس  
يستمعون اليه جامدين صامتين وثمة امرأة قوية البنيان تضع أحد ذراعيها  
في جبهة حصية ، تضرب الأرض من حين لآخر في ضربات عنيفة بعضا  
طويلة ، ورجل مسن يدفع الأطفال بعيدا ، عدا واحدا لاشك انه ابنه ،  
مشغول بتكويم التراب الأحمر في إناء يشبه قدح الشاي ، ويول فوقه كى  
يصنع منه عجينة ، وشاب يقرأ هزلية عنوانها « للعشاق » وعجوز آخر  
يلبس قميصا متسعا مرقعا مكتوب عليه « مدرسة ملبورن الطبية » ، ويضع  
على رأسه قبعة من القطن تعلو وجها داكنا ولحية مشبعة بالغبار ، حتى  
انه يشبه سالب الصورة ، أو شخصية الشيطان في الأساطير الايرلندية ،  
وعجوز ثالث يقف عاريا حتى الخصر بكرش عظيم ، يقف منصتا من  
بعد ، لأن لديه تابوهات عائلية معقدة تمنعه من الاقتراب والجلوس مع  
الآخرين .

كان فيليب يشرح التطورات الأخيرة في صراع أهل البلاد لاستعادة  
ملكية الأرض التي كانت بأيديهم أربعين ألف سنة . لكن هذه الأرض  
سرت منهم — أو في أفضل الأحوال بيعت مقابل أشياء تافهة — على أيدي  
المستوطنين الأوائل ، واليوم تستقر حكاية الوحشية والقتل والاعتصاب قلقة  
على ضمير استراليا الليبرالى . وحين كانت حكومة العمال في الحكم وافقت  
بالفعل على إعادة أراضي القبائل لاصحابها الأصليين والآن حين عاد  
الحافظون تزايد الأمل ، على عكس ما هو متوقع ، في اقرار الاتفاق كان  
فيليب يشرح لهم هذا الأمر محاذرا ، اما عند الرجل من أهل البلاد فان  
المسألة كانت أكثر بساطة : ان الأرض أرضه .

وفى نهاية الاجتماع تم ابعاد النساء كى يتحدث الينا الرجال وحدهم —  
قالوا: لنا انهم يرغبون فى ان يصحبونا إلى مكان مقدس . كان هذا امتيازاً  
عظيماً وكان اشارة عملية كذلك ، فمن الضرورى لبعض الناس من البيض  
أن يروا ما يدور حوله النزاع فى حقوق الأرض .

وانطلقنا فى شاحنة حمراء جديدة تماماً . وفى مرج مستطيل هبطنا  
وانظرنا على حين تقدم ثلاثة رجال ، لان نظام الاقتراب من البقاع المقدسة  
له اهمية كبرى . وبعد فترة تبعناهم ، ورحنا ندور حول الصخور حتى  
بلغنا ثغرة وسفلها ، وكانت موضوعات الطقوس قد استخرجت ووضعت  
على الأرض كى نراها ، كان ثمة زوج من القضبان الحديدية ، وكومة ريش  
وشرائع خشبية وحجر . كانت كلها اجزاء من حكاية ، الحكاية التى  
تنتمى الى هذه المنطقة من الأرض . فالحكاية هنا هى حركة عبر القارة ،  
وانت لا تقرأ الحكايات لكنك تمشيها ، والقصة القصيرة يبلغ طولها عدة  
أميال أما الملحمة فهى تغطى مساحة شاسعة ، وإذا سألت أحدهم :  
« ما طول حكايتك ؟ » سيكون جوابه : « خمسون ميلاً » .

وحكايات أهل البلاد قادمة من تاريخ موغل فى القدم لا تعرف بدايته ،  
حين كانت الشخصيات الأسطورية تتحرك فى الفراغ الذى لم يتشكل  
بعد . وكل مغامرة من مغامراتهم قد تمجرت فى جلاميد وصخور ووديان ،  
حتى اصبحت الأرض تشبه سلسلة من الكلمات المكتوبة بطريقة  
« برايل » ، وفى البداية يتعلم الطفل أساطيره ، وأساطير عائلته ، وخلال  
التدشين يتعلم شذرات أخرى ، حتى يأتى اليوم الذى يصبح فيه مستعداً  
للمشاركة فى احتفال مع قبائل أخرى ملء الثغرات ، وحين يتقدم به العمر  
تجتمع هذه الصفحات المتفرقة الكثيرة فى كتاب واحد متكامل وحينذاك  
يصبح مالكاً لجمل الفهم القبلى كله .

وهكذا بالنسبة لناس هم دائما في حالة حركة من مكان لمكان ، تصبح الحياة سيرا نحو الحكمة ، وقد ترجم الانثروبولوجيون الأوائل الاسم الذى يطلقه أهل البلاد على الاسطورة السابقة على العالم « زمن الحلم » ، واستقرت هذه الترجمة واننى أعتقد أنها ترجمة رديئة ، بل هى خطيرة ايضا ، ذلك لأنها تعطى للانسان الأبيض صورة المتفوق الذى يتنازل ويتمطف . ولى البرامج السياحية ، فان الأماكن المقدسة توصف بانها « مواقع حكايات الجنيات الخاصة بأهل البلاد .. » وحين كان فيليب يتحدث عن التراث كان يستخدم دائما كلمة أخرى ، ولست متاكدا ما اذا كان يستخدم كلمة « القانون Law » أو « مجموعة المعتقدات القديمة Lore » . واطنه كان يعنى كلا المعنيين ، ولكى نتفهم تعلق أهل البلاد بأرضهم يجب ان نضع فى اعتبارنا أنها « كتابهم المقدس » ، وارضى القبائل غنية بالمعادن ، حتى البورانوم ، وهى تعنى عند الاستراليين البيض الثروة وفرص العمل ، وأهل البلاد لا يرفضون مناقشة مسألة التبعدين ولكنهم يريدون ان يتم وفق شروطهم . فهم فقط القادرون على أن يحددوا أين يمكن أن يتم الحفر لاستخراج المعادن دون نسف « كتابهم المقدس » .

ثم طرنا إلى « أماتا » . ضوء ساطع يأتى من همس واطقة . التلال تشبه أشخاصا يجلسون القرفصاء أو الاهرامات الأولى ، كنا قد فقدنا اتصالنا — عن طريق الراديو — باليس سيرنجز وهبطنا فى مساحة رملية سوتها الجرافات — ويسترجع المرء رسوم الرسامين الاستراليين : بقايا أشجار ذات طابع سوربالي فى صحار شاسعة مهجورة ، وغمر بمقابر للسيارات ، ثمة حيطام أكثر من الناس . أما المدينة نفسها فهى مجموعة متناثرة من البنايات المربعة ، وأكواخ الصفيح ، وحيانا رجل انجليزى أحمر الوجه . من

جلوسستر ، وفوق التراب يركض اطفال عراة ويتدحرجون . وجاء رجل بقبعة الشريف ومسدسه ، وقال الرجل الانجليزى : « منذ عام واحد لم يكن مثل هذا موجودا ، لكنها السيئا » ، ففى الأسبوع تعرض أفلام الغرب الأمريكى ثلاث مرات ، حتى أفلام الرعب تجد لها مكانا ، والتأثير خطير حتى أنهم قرروا فى ارنا بيلا ايقاف عرض الأفلام على الاطلاق . وثمة كوخ من الصفيح به قفص من الأسلاك ، هذا هو السجن ، وفيه شابان ميتسمان بعمون لامعة ، يتحدثان إلى العابرين . كما لو أنهما فى فندق . هما يسرقان البنزين كى يستنشقا ، وقد حكم عليهما بغرامة قدرها مائة دولار ، وفى بعض المستوطنات تغض المحاكم النظر عن الشباب الجائحين من أهل البلاد ، وتصبح ضربات الزوج العنيفة رياضة عند البيض .

الصباح فى « أماتا » . بيوت من مختلف الأساليب والطرز ، تمت تجربتها ثم هجرت . لمدة أربعين الف سنة ، عاش أهل البلاد الأصليون فى حركة دائمة ، وهم مثل « الإيك » لديهم أداة واحدة هى قضيب حاد ، تستخدم للحفر والقطع والصيد . وهم بلا ثياب ، يشعلون النيران المائلة طلبا للدفع ، واتفادا للأمطار ، فهم يجعلون « الاكواخ المهدبة » — أكثر أنواع الاكواخ خشونة — من الأغصان ، وحين تضطرهم الحاجة للطعام إلى الحركة ، ينبلون تلك الاكواخ . أنهم ينبلون أى شىء زائد عن الحاجة ، واليوم لا تزال هذه العادة قائمة ، فأى شىء اضافى أو زائد يلقى على الأرض حتى تحولت كل المحطات إلى ما يشبه أكوام النفايات — أنهم — غريزيا — لا يميلون للقذارة لكنهم يطلبون الحرية ، وقد يمس « فاعلو الخير » من البيض — من المبشرين إلى مسؤولى الهيئات الحكومية الليبرالية — لأن كل ما يقدمونه « على سبيل الاحسان » ينتهى به المطاف

لأن يلقى على الأرض ، ويعنى الرجل الابيض ، فقد تم عمل كل شيء من أجل « تحسين حال » أهل البلاد الأصليين . قدموا لهم البيوت ، لكن أهل البلاد هؤلاء لا يقاومون فقط الانفصال عن الآخرين ، والتخلي عن عادة تبادل الأحاديث في الصباح الباكر لأنها الوسيلة الوحيدة لانتقال الأخبار عبر المعسكر كله ، بل ان تقاليدهم كذلك تطلب منهم أن يرحلوا عقب كل واقعة موت .

ثم طرنا عبر مزيد من الصحارى . وبين الحين والحين تبدو ثلاثة أو أربعة أكواخ منحدرية السطح من الحديد المتموج ، وطاحونة هوائية من الصلب اللامع تضخ الماء . هى مستوطنات العائدين إلى الوطن ، جاءت نتيجة حركة العودة إلى الأرض ، ونتيجة رفض الموافقة على تآكل الطرائق القبلية . لكنها معتمدة على طرائق القرن العشرين : الشاحنات والبنادق . لازال الرجال يصيدون ، والنساء تمكف على علف الماشية — لكنهم لم يعودوا يطوفون بحثا عن الطرائد ولا يعلمون ايناءهم هذا الطواف على نحو ما فعلوا حين كان سلاحهم لا يعدو هذا القضيب الحاد . وهم يقولون انه حتى حيوانات « الكاغبارو » قد تعلمت معنى البنادق ، وأصبحت تشم رائحة خطرها من مسافات أبعد .

وقررنا أن ننام في مجرى النهر الجفاف . وسرعان ما أشعلت النار في الأغصان الميتة ، ثم طهونا اللحم والبطاطس ، والفطر المقلب . وكان معلمان صغيران جدا من معلمى المدارس فى المستوطنة القريبة قد انضموا إلينا ، كانا قد عادا لتوهما من « كلية تدريب المعلمين » إلى هذه الوظيفة النائية ، ممتلئين بالتفهم بحالطه احساس بالعجز ، ولم يرحب أهل البلاد بهما ، فهم يفضلون ان يكون المعلمون متزوجون ، ويفزعون من وجود

رجل أبيض دون امرأة . يقول فيليب : « اما ان المتوافقين توافقا سيئا وصلوا هنا ، واما أنهم مخادعون يريدون إحداث الشقاق بين القبائل .. » .

والحقيقة أن هؤلاء المتوافقين توافقا سيئا يمثلون سلالة خاصة جداً في كل مكان . خلال رحلتى هذه كنت التقى بهم — شباب أذكىاء ، على خصام مع المدن يندفعون داخل الأحرار وهم يحملون كتباً في الفلسفة والعلوم السياسية وتسجيلات للموسيقى الكلاسيكية ، لكن ثمة نوعاً آخر من الأستراليين ، يخفون مثاليتهم وراء قدر كبير من المزاح ، لكنهم مصممون على أن يكونوا جسراً لأهل البلاد الأصليين .

كانت رحلتنا الأخيرة بالشاحنة ، عبر الغروب إلى الظلام ، في الأحرار على الطرق في الأرض ذات الحمرة العميقة ، دائماً متجهين نحو الأفق ، نحو « اليوتويا » . « اليوتويا » اسم أطلقه رجل أبيض على مزرعة غنية . أبقار تعبر الطريق وأبقار تخور من العطش ، ووسط الأشجار ثمة كوخ مكشوف من الحجر والخشب تضيئه مصابيح زيتية متوهجة . « تولى » أسترالى شاب جاء ابواه من اوكرانيا وحيانا بالروسية ثم شرع فوراً في مناقشة « الأليك » . جلسنا حول النار وتحدثنا هل سينتهى أهل البلاد الأصليون أم سينتصرون في حربهم المشروعة ؟ هل سيعم الابقاء عليهم وتمثلهم ؟ هل سيظلون في عزلتهم كطوائف انثروبولوجية ؟ هل سيجدون طريقة لتطوير تراثهم والتفاعل مع طرائق جديدة للحياة ؟

في الطائرة إلى ملبورن كان شاب أسترالى عاش بين القبائل في الشمال يتحدث عن جمال عاداتهم وتعتقدا ، وعن قواهم الروحية ، وقال : « ان أهل البلاد الأصليين لم يلتقوا أبداً بأناس لهم خصائص داخلية ، وهم يتساءلون إذا كان مثل هؤلاء موجودين .. » .

ورجعنا إلى أستراليا — الأخرى ، أستراليا المدن الجميلة . حيث الناس —  
كرماء أهل مودة ، متفهمون لأعمالنا غير الفهم . أحد هؤلاء قال : « أنت  
محظوظ ، أنا عشت هنا حياتي كلها دون أن أرى واحدا فقط من أهل  
البلاد الأصليين .. »

إن من الأيسر بالنسبة له أن يتأثر تأثرا عميقا بعرض « الأيك » حيث  
الناس يتضورون جوعا في أرض لا يملكها أحد في عرض مسرحي ، من  
أن يتأثر بمأزق أهل البلاد الأصليين ، حسنى التغذية ، على مرمى النظر !





## الفصل السادس

### شغل المساحة الفارغة

#### المساحة كأداة :

اننى لأحب هذه المساحة.. هذه المرة . بالأمس كنا فى جامعة كاراكاس ، تؤدى تحت شجرة ، فى الليل ، وكنا نلعب «أوبو» فى قاعة عرض سينائية مهدامة مهجورة ، كان المكان يبدو لى لطيفا . واليوم .. دعوتونى للاشتراك فى ندوة حول مساحات المسرح فى قاعاتكم هذه الساحرة ، المسرفة فى الخلدانة . لكننى أحس أننى غير مرتاح ، واننى أسألك : لماذا ؟

أظن أننا جميعا نستطيع أن نلاحظ أنها مساحة عسيرة ، لأن المهم عندنا هو أن يقوم تواصل حتى بين أحدنا والآخر . وإذا لم يقم هذا التواصل ، فإن أى حديث يمكن أن نقوله ، نظريا ، عن المسرح يتأثر حولنا اربا . وفى فكرى ، فإن المسرح يقوم على خاصية انسانية معينة هى حاجة الانسان أحيانا لأن يدخل فى علاقة جديدة وحميمة برفاقه ، وعلى أى حال ، فإننى حين أتطلع حول الآن فى هذه القاعة أصل إلى انطباع مؤداة أن كلا قد بقى على مسافة .. وإذا كان على أن ألعب دورا هنا ، فأول شيء يجب أن أفعله هو أن ألقى هذه المسافة . وهذا يذكرنى بمبدأ من أول المبادئ التى اكتشفناها ونحن نعمل فى ظل كل أنواع الشروط ، لا شيء أقل أهمية من الراحة . أن الراحة — فى الحقيقة — تسلب من التجربة كل حيويتها ، وعلى سبيل المثال ، فأنتم جميعا مرتاحون فى مقاعدكم ، وإذا أردت الآن

أن أقول شيئا على أمل الحصول منكم على استجابة مباشرة ، وجب أن أتكلّم بصوت مرتفع جدا ، وأن أنقل شحنة من الطاقة لأقرب شخص منى ، وهكذا على طول الطريق حتى نهاية القاعة ، وحتى إذا نجحت فى محاولتى ، فإن استجابتكم ستكون بطيئة جدا ، تعوقها تلك الفجوات القائمة بين الناس ، والتى وضعها المعمارىون حتى تبقى مطابقة لشروط التنظيم دون شك . وحيث أن هذا مبنى جديد فلا بد أن يحتوى على عدد كبير من المقاعد ، مرتبة بطريقة معينة ، هذا بالإضافة لأن المبنى الضخمه تقضى لاجراءات الوقاية من الحريق ، وهى اجراءات تتزايد صرامة يوما بعد يوم . وهكذا .. فإن الطابع غير المضيف لهذه القاعة يقودنى إلى مقياس بسيط نقس به الاختلاف بين المساحة الحية والمساحة الميتة .. إنه الطريقة التى يتم بها تحديد أماكن الناس الموجودين داخل تلك المساحة ، من حيث علاقة كل بالآخر .

وفى كل تجاربنا ، استطعنا أن نثبت أن الجمهور لن يحس أبدا بأنه يفتقد الراحة إذا أصبح التمثيل — فى الوقت ذاته — أكثر دينامية وحيوية ، أخذوا موقفنا هنا الآن : أنتم جالسون مرتاحون فى مقاعدكم ، ولكن ما يتهددكم هو خطر السقوط فى النوم !

واحدى الصعوبات التى تمثلها مساحة كهذه هى المسافة — بكل معانى الكلمة — التى تتضمنها . لهذا فإن ترتيب مقاعدكم — وهو الترتيب المعتاد بطبيعة الحال — يعتمد على أن هذه الطريقة هى أكثر الطرق ملائمة لحشد الحشد الأقصى من الناس معا ، ويؤدى إلى أن كلاً منا سيظل يمدق فى قفا الشبخص الجالس أمامه ، وأظنكم توافقوننى على أن القفا ليس أفضل أجزاء جسم الجار .

وثمة ظاهرة وثيقة الصلة بهذه وهي أن صوتك يصل اليكم خفياً عبر هذه القاعة ، ليس فقط بسبب نظام الترجمة الفورية ، ولكن أيضاً بسبب المساحة التي عليه أن يقطعها ، ولو أنني مثل فسأكون مضطراً لأن أتكلم بطريقة أكثر بطأً وأكثر تشديداً وأقل تلقائية . ولو أننا كنا أقرب ، لو أننا كنا متقاربين معاً ، لكان تفاعلنا أكثر دينامية .

ولا ينكر أحد أن المساحات تفرض شروطاً معينة ، ومن السهل أن تلاحظ الثمن الذي تدفعه مقابل كل من العوامل التي تحدد اختيار المساحة . لنفرض أننا ستقدم مسرحية في هذه القاعة . سيكون أمامنا بديلان مختار واحدًا : الأول أن نضع الممثلين جميعاً على ارتفاع معين فوق الجمهور ، وسيؤدي هذا ، فوراً ، إلى خلق علاقة جديدة بيننا ، تصوروا لو أنني تسلفت هذه المائدة التي أجلس إليها ! ستكونون مضطرين جميعاً لأن تتطلعوا نحوي ، وأنا أصبحت إنساناً خارقاً ، أسطورة ، أهبط ينظرون إلى الجمهور من تحتي ، مثل سياسي سيلقي خطاباً ، وتلك هي العلاقة الزائفة ، التي ميزت المسرح مئات السنين .

البديل الآخر سيكون أن نضع الممثلين في نفس مستوى الجمهور . وسأحاول هذا الآن . هل ترون ؟ لا ، لن تستطيعوا ، لأن معظمكم لن يراى على الإطلاق ! ، وستبطل علاقاتكم الممكنة إلى عدد قليل من الناس ، مثلاً .. هذا الذي يلبس النظارات ، ويجلس قريباً جداً مني ، أو ذاك الذي يقف هناك إلى جوار المرايا ، أو هذه السيدة التي تجلس على الأرض هنا . إلى يساري . أما أنتم الباقون فستكون لكم تلك الوجوه غير المعبرة التي لأولئك الناس « المهملين » . وليس الخطأ خطأكم ، هو فقط لأن الطريقة التي أجلسكم بها لا تقدم سوى فرصة محدودة لأقامة علاقات حقيقية بيننا .

وقد تكون احدى وسائل حل المشكلة فى هذه المساحة الخاصة هى رفع الجمهور إلى موقع أعلى ، لكن نظرة واحدة كافية كى توضح لنا أن هذا سيكون بغير جدوى ، فرغم أن هذه القاعة لها عمق ، الا أن ارتفاعها لا يكفى . بعبارة أخرى أن عدد الناس الذين يمكن أن يوضعوا فوق مستوى المثلين سيكون ضئيلا جدا .

حتى لو أننا نجحنا فى أن نجعل الجمهور فوق المثلين ، فسئرى أن هذا الموقف الذى خلقناه له نتائج ، فأنت حين تنظر إلى المثل أسفل منك ستقوم علاقة درامية جديدة ، وسيتعدل — مرة أخرى — معنى الحدث المسرحى كله . هذا اللون من التغير يجب أن يُدرس بعناية ودقة ، ولا يُنظر اليه على أنه شيء عارض .

فى إنجلترا ، وهى بلاد لم يكن فيها أبدا مسرح قومى ، فقد تقرر — لأسباب غريبة متعلقة بالكبرياء — إقامة مسرح قومى ، وهكذا وجدت نفسى عضوا فى لجنة مهمتها ارشاد خطط المعماريين . وفى الاجتماع الأول من اجتماعاتنا القليلة وُجِعت اليها أسئلة مثل : « ما هى الزاوية المثالية لوضع المقاعد ؟ .. » فكان جوابى : « لا تجهدوا أنفسكم فى وضع تخطيطات للمسرح ، اتسوا القواعد الرياضية ولوحات الرسم لفترة قصيرة ، وخصصوا ثلاثة أو ستة شهور لإقامة علاقات بأناس من مختلف المهن ، راقبهم فى الشارع وفى المطاعم وأثناء مشاجرة . كونوا عمليين ، اقعِدوا على الأرض وتطلّعوا لفوق ، اصنعوا قدر الامكان وانظروا أسفل منكم ، امضوا إلى ما وراء الناس ، وفى وسطهم ، وأمامهم ، ثم استخلصوا النتائج العلمية والهندسية من التجربة التى اكتسبتموها .. »

ونحن نستطيع أن نفعل ذات الشيء هنا فى هذه القاعة . وعلى سبيل المثال ،

لو اننى نغيت الميكرفون جانبا ، وحاولت أن أوصل صوتى اليكم . فلن يمنحكم هذا الصوت متعة ولا دفعا ، لأن هذه البيئة — أعنى خصائص الجدران والسقف — تجرد الكلمات والأصوات من الحياة . نحن فى مبنى حديث وصحى ، من شأنه أن يعقّم الصوت . ودار العرض السينمائية التى كنا نعرض فيها كاركاس كانت أفضل بهذا الخصوص ، لأن جدرانها الحجرية تتيح مزيدا من تردد الصوت ، أما المكان الذى كنا نعرض فيه الاسبوع الماضى فى فرنسا فكان أفضل بكثير ، فقدمنا العرض فى الهواء الطلق ، على مساحة ذات أرضية حجرية ، مما أتاح ترددا غير عادى للصوت .

الشيء الهام ليس هو المساحة من الناحية النظرية ، لكن المساحة من حيث هى أداة .

وإذا اقتصر هدفنا الآن على تقديم نص محدد ، لكل كلمة فيه معناها ، كان علينا أن نضع حواجز قليلة لتقسيم المساحة هنا وهناك ، وأن نجتمع الجميع معا فى مساحة صغيرة حتى يستطيع الممثلون أن يتكلموا بسرعة ، وأن ينظروا فى كل الاتجاهات ، على هذا النحو يمكن أن تتحول هذه القاعة إلى مكان ملامح ومرضى ، ورغم أن خصائصها الصوتية ليست الأفضل ولا هى الأكثر رومانسية ، الا أنها يمكن أن تستخدم كما هى . ونستطيع أن نصفها بأنها « وظيفية » .

ثم علينا بعد ذلك أن نفحص وظائف مختلفة . فإذا كنا نريد أن نقدم « أوديب » ، وإذا كنا نريد للجمهور أن يتأثر انفعاليا بالطبقات العميقة من صوت الممثل ، فإن هذا يستحيل فى هذه القاعة . أما إذا كان هدف تقديم المسرحية — على وجه الدقة — هو خلق عالم بارد أبيض ، مثل هذا الذى نحن فيه ، فلا شك أننا سنجد هنا المكان المثالى ، ولو كان هدفنا تحرير الخيال ،

وجذب الجمهور نحو عالم خيالى ، فلا يشك أن هذا — كما ترون — سيزيد من صعوبة العمل .

ومشكلة المساحة مشكلة نسبية . ونحن نستطيع دائما ترتيب هذه القاعة ، وقد نستعين بمصمم يخفى معالمها ويغيرها تماما ، وإذا نحن فعلنا ذلك فقد وضعنا أنفسنا وجها لوجه أمام سؤال آخر : إذا كان الأمر كذلك ، فلم لا نقدم عروضنا في المسرح ؟ . إن العلاقة بين الحدث المسرحى ومكان له طبيعته الخاصة ستنتهى فور أن نشرع فى إعادة بناء المكان .

فى المسرح ، ثمة أشياء تساعد ، وأخرى قد تعوق . وخارج المسرح نجد نفس العناصر .

وحين نترك المساحات التقليدية ، وننتقل نحو الشارع أو الريف أو الصحراء ، أو نحو أو حظيرة ، أو أى مكان فى الهواء الطلق ، فإن هذه يمكن أن تكون ميزة وعقبة فى ذات الوقت .

الميزة تتمثل فى أن علاقة ستقوم على الفور بين الممثلين والعالم ، لا يمكن أن تقوم أبدا فى أى شروط أخرى ، وهذا يعطى المسرح أنفاس حياة جديدة . ودعوة الجمهور إلى تحطيم عاداته الشرطية — ومن بينها الذهاب إلى قاعة خاصة بالمسرح — هى ميزة درامية عظيمة .

وأهم أمر يجب وضعه فى الاعتبار ، وهو فى الحقيقة ما يميز مكانا عن مكان هو مسألة التركيز . لأنه إذا كان ثمة اختلاف بين المسرح والحياة الحقيقية — وهو اختلاف من الصعب جدا أن نحدده — فهو دائما اختلاف فى التركيز ، فالحدث على المسرح قد يشابه أو يطابق حدثا فى الحياة ، ولكن بفضل شروط معينة وتقنيات معينة يصبح التركيز عندنا أعظم . هكذا نجد أن المساحة والتركيز هما عنصران لا ينفصلان .

إذا كان الهدف من العرض هو خلق صورة للتشوش والاختلاط ، فلا شك في أن ناصية الشارع ستكون خير مكان ، أما إذا كان الهدف هو تركيز الاهتمام على نقطة بعينها ، وكانت هناك مصادر للضجيج من الخارج ، أو كانت القدرة على الرؤية رديئة ، أو إذا كانت الأحداث تقع متزامنة فوق المتفرج وأسفل منه ووراءه وإلى جانبه ، فسيجد التركيز أمرا مستحيلا .

وقد قمنا ببعض التجارب كان فيها الممثل يترك الخشبة ويتحرك وسط المتفرجين ، باذلا أقصى جهده لتحقيق علاقة الممثل بالمتفرج . هذه العلاقة ستعتمد على أبعاد المساحة وعلى سرعة الحركة والطريقة التي يتكلم بها الممثل وطول زمن التجربة ، لأن ثمة لحظة قادمة ستنتهي فيها هذه العلاقة ويتحطم التواصل وتنتهي التجربة إلى لا شيء . وهذا يوضح المدى الذى تحدد فيه المسافة والزمن والصوت فى مساحة معينة شروط الحدث تحديدا تاما .

وليس هناك قواعد صارمة تحدد لنا ما إذا كانت المساحة حسنة أو رديئة ، والحقيقة أن كل هذه الأمور من صميم العلم الدقيق والمضبوط الذى علينا أن نطوره عن طريق التجريب الدائم ، عن طريق التجريب القائمة على الحقائق .

هذا هو الأمر إذن . مزيدا من التنظير !

### مسرح « البوف دى نور » (Les Beuffles Du Nord)

ان ثلاث سنوات من الأسفار والتجريب قد علمتنا — بأصعب الطرق — معنى أن تكون المساحة جيدة أو أن تكون رديئة . يوما قالت لى ميشلين روزان : « هناك مسرح وراء محطة جاردى نور (Gare du Nord) »

(Nord) نسى الجميع كل شيء عنه ، لكننى سمعت أنه لا يزال موجودا . لنذهب ونراه ! .. « وهكذا قفزنا إلى السيارة ، وحين بلغنا المكان الذى يفترض أن يكون فيه المسرح لم نجد شيئا . مجرد مقهى ومتجر ، ثم تلك الواجهة ذات النوافذ الكثيرة النموذجية فى مجمعات الشقق الباريسية فى القرن التاسع عشر . لكننا لاحظنا وجود عارضة مقلقة ، أزحناها فكشفت عن ثغرة دخلنا منها وزحفنا فى نفق مترب ، واستقمنا فجأة كى نكتشف مسرح « البوف دى نور » : محترق ، متداع ، مغطط بآثار المطر ، تعلوه البثور والندوب ، لكنه لا يزال نبیلا وانسانيا ، يتوهج الأحمر فيه ، ويأخذ بجامع القلب .

واتخذنا قرارين : أحدهما أن نبقى على المسرح تماما كما كان ، وألا نحو أثرا واحدا من آثار السنوات المائة التى انقضت عليه ، والثانى أن نعيد إليه الحياة الجديدة بأسرع ما يمكن . ونصحنا الناصحون بأن هذا شيء مستحيل ، وأبلغنا مسؤول وزارى أن الأمر يستغرق سنتين حتى نحصل على المال والتصریحات اللازمة ، لكن ميشلين رفضت حججهم وقبلت التحدى ، وبعد ستة شهور افتتحنا بعرض « تيمون الأثينى » .

أبقينا على المقاعد الخشبية القديمة فى الشرفة ، لكننا وضعنا عليها طلاء جديدا وفى ليالى العرض الأول التصق البعض بمقاعدهم جرفيا ، واضطررنا لدفع تعويضات لبعض السيدات سريعات الغضب اللائى كان عليهن أن يتركن أجزاء من جونلاتهن وراءهن على المقاعد .

ولحسن الحظ ، كان ثمة تصفيق عظيم ، لكنه أدى ، حرفيا ، لانحيار القاعدة ، تقلقلت كتل ضخمة من الزخارف الجصية بفعل تردد الصوت ، وسقطت من السقف ، وبالكاد أخطأت رؤوس المتفرجين ، بعدها تم كشط السقف ، لكنه ظل يحتفظا بمخائص صوتية غير عادية .

وضعنا — ميشلين وأنا — سياسة للمسرح : يجب أن يكون بسيطاً ومفتوحاً ومحتفياً بجمهوره ، لن تكون المقاعد مرقمة ، وسيوجد السعر لجميع الأماكن ، وسيكون هذا السعر أقل ما يمكن ، نصف أو ربع سعر مسارح البوليفار . كنا نهدف لأن نجعل المسرح متاحاً لهؤلاء الذين يأتون من ضواحي المدينة ، ولا يكون السعر عائقاً عن مجيئهم في جماعات من أربعة أو خمسة ، وقدمنا حفلة نهائية — وجمهورها دائماً من أفضل الجماهير وأكثرها حرارة — بسعر أقل يوم السبت ، وبهذه الطريقة أتحنا لكبار السن الذين يخشون الخروج في الليل أن يأتوا للمسرح ، كذلك قررنا أن نمنح أنفسنا حرية اغلاق المسرح وقتها نشاء ، وأن نقدم عروضاً حرة في أعياد الميلاد والفصح لأولئك الوافدين من الأحياء المجاورة .

كنا نريد ورشاً مسرحية ، وأعمالاً للأطفال ، أو امكانية أن نذهب إلى التجمعات بارتجالياتنا ، بحيث لا يتحول هذا المسرح إلى مسرح ريفرتوار ، بل يبقى كمركز مسرحي وبطبيعة الحال فإن هذا كله يكلف أكثر من ادارة مسرح ليلة بعد ليلة بالأسعار العادية . ورغم الدعم الصادق من وزير الثقافة الجديد ميشيل جاي ، إلا أن معونة الحكومة الفرنسية لم تكن كافية . ضربة الحظ بالنسبة لي كانت شريكتي ميشلين ، انها هي — بتوجهها وأصالة رؤيتها — التي مكنتنا من السير على الحبل المشدود والبقاء .

### اجتماع الطير

في السنوات التي سبقت استقرارنا في « البوف دي نور » ، لم تكن تؤمن أبداً بالتعبير الجسدي كغاية في ذاته ، رغم اننا اشتغلنا على الجهد واشارته ودرسنا الأصوات كوسائل للتعبير ، لكننا لم نتصور أبداً أن هذا يعني استبعاد أشكال اللغة المعتادة لنا . وكذلك اشتغلنا على الارتجال الحر

أنام مختلف أنواع الجمهور بهدف واحد بسيط : أن نفهم على نحو أفضل الروابط القائمة بين حقيقة شكل من الأشكال ونوعية ما يتلقاه الجمهور . وبالضرورة ، كنا نحن أنفسنا البداية ، ولكي نتقى خطر الدوران في دوائر نرجسية ، فقد كان ضروريا — على نحو مطلق — أن نتلقى الصدمة من الخارج ، وهذا ما يحدث حين نحاول العمل على شيء يتحدى فهمنا ويرغمنا على النظر إلى ما وراء عالمنا الشخصي .

وسرعان ما تحولنا نحو الشاعر الصوفي ( فريد الدين ) العطار ، الذي ينتمى إلى تراث يناضل فيه المؤلف نفسه كي يقدم حقيقة أعظم من خيالاته وأفكاره الشخصية . أنه يحاول أن يسكب تصورات الخيالية في كون يتجاوزها ويمتد إلى ما وراءها امتدادا بعيدا . و « اجتماع الطير » عمل له وجود ومستويات بلا حصر ، انه المحيط الذي نحن بحاجة اليه . وبدأنا نقرب منه بنشاط خطوة بعد خطوة .

قدمنا شذرات قصيرة من « اجتماع الطير » في أحراش أفريقيا ، وفي ضواحي بازييس ، وبلاشتراك مع الشيكانو « في كاليفورنيا ، وبلاشتراك مع الهنود في مينسوتا وعلى نواحي الشوازع في بروكلين ، دائما في أشكال مختلفة ، أشكال تمثلها ضرورة التواصل ، وكنا نكتشف دائما — بانفعال عظيم — أن مضمونها كان عالميا حقا ، وأنه يستطيع أن يتخطى كل ألحاجز الثقافية والاجتماعية في سر .

وفي الليلة الأخيرة لنا في بروكلين في ١٩٧٣ قدمنا ثلاث صياغات مختلفة : الأولى في الثامنة بعد الظهر ، كان مسرحا خشنا ، مبتدلا ، فكاهيا ، مليئا بالحياة . الثاني في منتصف الليل ، كان بحثا عن المقدس والجميم والمهموس وضوء الشموع . الصياغة الأخيرة بدأت في ظلام الخامسة من الصباح وانتهت مع شروق الشمس . وكانت في شكل

الكورال ، وقد حدث كل شيء عن طريق أغنية مرتجلة . وفي الفجوة قبل  
أن يتفرق أعضاء الفرقة لعدة شهور تالية قلنا لأنفسنا : في المرة القادمة  
سنحاول أن نجمع كل هذه العناصر المختلفة معا في ذات العرض .

وانقضت عدة سنوات قبل أن يبدو لنا أننا نستطيع الرجوع إلى العطار .  
هذه المرة كان لنا هدفان : أن نستبدل بالارتجال عرضا ليس ثابتا بالضرورة  
لكنه على قدر من الاستقرار بحيث نستطيع إعادته كلما كان ذلك ضروريا .  
ثم أن نستبدل بالانطباعات الجزئية والشذرات التي كنا نقدمها في الماضي ،  
بمحاولة اقتناص القصيدة في كليتها ، وحكايتها على نحو أكثر امتلاء .

والآن طرأ عنصر جديد وكبير في عملنا . كاتب ذو موهبة عظيمة  
وحساسية فائقة أصبح ، تدريجا ، جزءا من عملنا ، هو جان — كلود  
كارير الذي تولى المسؤولية عن تدهيوجز . في البداية كان يجلس في  
ركن — هادئا ، يراقب ، ثم انضم إلينا في التدريبات والارتجالات ، واقترح  
تيمات ، وكتب شذرات من سيناريوهات ، ووقت أن بلغنا « البوف دي  
نور » ، كان هو الذي تولى معالجة تلك المسألة المزعجة ، وهي اقتناص  
شكسبير في تلك اللغة الأقل ملائمة للهدف ، اللغة الفرنسية . وحين أصبح  
« اجتماع الطير » مشروعا حقيقيا ، كان هو قد أصبح جزءا منا بوسعه أن  
يقدم لابتداع الجماعة اسهامه المتميز الذي لا يمكن أن يصدر الا عن  
متخصص ، عن كاتب . تماما كما كانت سالي جاكوب — التي أصبحت  
جزءا من عملنا منذ مسرح القسوة — تقدم اسهامها المتميز كمصممة .

في اجتماع الطير كما في سواها من الأساطير والتراث ، يتم تصوير العالم  
المرئي باعتباره وهما ، ظلا ساقطا على سطح هو الأرض . وبطبيعة الحال ،  
هو نفس الشيء في المسرح . المسرح عالم من الصور ، وروعة المسرح هي  
في استحضار الأوهام . وإذا كان العالم وهما أصبح المسرح وهما داخل

الوهم ، وحسب وجهة نظر معينة ، فإن المسرح يمكن أن يكون مخدرا بالغ الخطر . وأحد وجوه النقد التى وجهت لسنوات طويلة ، طويلة ، ضد ما يمكن أن نسميه المسرح البورجوازى ، هو أنه حين يلقى انعكاسات الأوهام ثانية على الجمهور ، فهو يدعم أحلام هذا الجمهور ومن ثم يدعم عماه وعجزه عن رؤية الحقيقة .

لكن هذا الأمر — شأنه شأن أى شيء آخر — يمكن النظر إليه على نحو معاكس ، ففى المسرح تكون الأوهام أقل كثافة وتحمدا من حيث انها تفقد ذلك الارتباط الضارى بذات القوى التى تجعل تحطمها فى الحياة مستحيلا ، وحقيقة أن هذه ليست سوى تصوير خيالى يجعلها من الممكن أن تكون ذات طبيعة مزدوجة ، تلك الطبيعة المزدوجة هى التى يمكن عن طريقها الاقتراب من معنى « اجتماع الطير » ، فمن ناحية يمكن القول فى « اجتماع الطير » بأنك حين تلتفت نحو انطباعات الحياة فأنت ترى الحياة . لكنك حين تلتفت للناحية الأخرى فأنت ترى ما وراء الأوهام ، ويظهر كلا العالمين : المرئى وغير المرئى .

الزبد والسكين :

ثمة شيء عالمى أو كلى فى المسرح ، يعوزه التخصيص ، مثل الزبد . وثمة شيء خاص أو نوعى مجرد من العالمية ، مثل الباب الموحد . أو فلنأخذ صورة الزبد والسكين . العنصر العالمى هو الزبد ، والخاص هو السكين . عند شكسبير ، على صيبل المثال ، نجد كلا العنصرين ، لذلك يسأل السائل : كيف يمكن أن نجد هذا الشكسبير الخارجى ؟ ألا يمكن الحصول على الزبد والسكين بطرق أخرى ؟ فى « المركز » استكشفنا أساليب عديدة ، لكننا لم نصل بعد نقطة التأليف .

كان في « أوبو ملكا » طاقة عظيمة ، وأعطائها شكلها القدرة . على اجتذاب أى جمهور وادخاله في علاقة بهذه الطاقة ، غير أن « أوبو ملكا » ، لم تستطع أبدا أن تمس حياة داخلية خبيثة ، وهو ما كان عرض « الأيك » يفعله في أفضل عروضه ، من الناحية الأخرى ، فإن عرض « الأيك » — بسبب طبيعته الخاصة ذاتها — لم يكن طيعا بالنسبة لأى متفرج ، وثمة متفرجون استجابوا له استجابة سلبية تماما . ان طبيعة عرض « الأيك » ذاتها هى التى حالت بينه وبين اكتساب ذلك النوع من الطاقة الذى يجتذب المتفرجين نحو العرض دون مقاومة . هى مسرحية تتطلب شيئا من المتفرج ، وهى لا تستطيع أن تمتد الانتباه إلى ما وراء ما يريد الجمهور أن يعطيه ، والشكل المثالى هو وجود الاثنين معا : الطاقة الداخلية والطاقة الخارجية .

وأكثر ما اقربنا من هذا الشكل المثالى كان حين لعبنا مسرحية فارس أفريقية هى « العظمة » (L'os) إلى جانب « جتماع الطير » . ان الحيوية الفكاهية الخشنة في « العظمة » لا يمكن تقدير قيمتها من حيث انها أتاحت اقترابا أكثر طواعية لأولئك الذين يمكن أن يكونوا معادين ومفلقين ازاء « اجتماع الطير » ، انها قد بعثت فهم الدفاء . هاتان المسرحيتان المرتبطتان معا في « برنامج مزدوج » جعلتنا من الممكن أن تبدأ الأمسية على مستوى متاح ميسور ، ثم تنتقل منه إلى شئ أكثر عمقا . لكن المسرحيتين بقيتا دائما وحدتين مستقلتين . ورغم اننا حاولنا في « اجتماع الطير » أن نجمع عناصر كوميدية إلى جانب عناصر جادة وصعبة ، الا أن هذا لا يمكنه المضى بعيدا ، بالنظر لطبيعة هذه المسرحية ذاتها .

في « بستان الكرز » كان ثمة حركتان : ايقاع موجه نحو المتفرجين ( كما في « أوبو ملكا » ) وآخر يتجه صوب الداخل ( كما في « الأيك » ) ، أما

فى « كارمن » فإن القدرة الهائلة للتعبير الموسيقى فرضت الانتباه على المنفرد  
واجتذبت نحو عالمها السرى .

وفى « الماهاباراتا » سائداً البحث من جديد ، وربما استطعنا — هذه  
المررة — أن نجمع كل تلك العناصر معا فى شكل واحد .

### بستان الكرز

مسرحية « بستان الكرز » لما أربع صياغات باللغة الفرنسية ، وأكثر من  
ذلك بكثير فى الإنجليزية ، رغم ذلك يجب أن نحاول من جديد . فمن  
الضرورى إعادة تقويم الصياغات الموجودة بانتظام . لأنها تحمل دائما طابع  
الزمن الذى أعدت فيه شأنها فى ذلك شأن العروض التى لم تعد باقية .  
وفى وقت من الأوقات ، كان المرء يظن أن النص يجب أن يعاد خلقه  
بحرية ، مثل حرية الشاعر ، لاقتناص مزاجه العام ، أما اليوم ، فإن  
الاخلاص هو الاهتمام الرئيسى ، وهو منهج يحتم ضرورة تقدير وزن كل  
كلمة مفردة ، وإخراجها إلى بؤرة حادة . وهذا أمر بالغ الأهمية بالنسبة  
لتشيكوف ، لأن الدقة هى السمة الأساسية التى يتسم بها . وإننى أستطيع  
مقارنة ما يدعى — على نحو فضفاض — شعرا فى أعماله بما يمثل الجمال  
فى الفيلم ، أعنى تتابع الصور الطبيعية الصادقة . كان تشيكوف يبحث  
دائما عما هو طبيعى . وكان يريد للعروض أن تكون رائقة شفافة كالخفاة  
نفسها ، لذا ، فمن أجل اقتناص جوه الخاص ، يجب على المرء أن يقاوم  
اغراء الالتفات « الحرفى » للعبارات التى هى — فى الروسية — البساطة  
ذاتها . وكتابة تشيكوف كتابة بالغة التركيز ، تستخدم الحد الأدنى من  
الكلمات ، وهى على نحو ما — تشبه كتابة بتر أو بيكيت . ومثلهما أيضا  
فإن المهم فى أعماله هو البناء والإيقاع والشعر المسرحى الخالص الذى

لا يصدر عن استخدام كلمات جميلة ، بل عن استخدام الكلمة الصحيحة في اللحظة الصحيحة . وفي المسرح ، يستطيع أحدهم أن يقول كلمة « نعم » على نحو لا تعود فيه « نعم » هذه كلمة عادية ، بل يمكن أن تصبح كلمة جميلة ، لأنها التعبير الكامل عن شيء لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى .

وحيث أننا قررنا الاخلاص ، فقد أردنا أن يكون النص الفرنسى هو تماما النص الروسى ، أى أن يكون كل تفصيل فيه قويا وواقعا . وكانت المغامرة تمثل في السقوط إلى بلاغة زائفة ، فالمرادفات ممكنة في الكتابة الأدبية وفي لغة الحديث ، لكنها — من الناحية الأخرى — غير قابلة للتصدير . وقد استخدم جان — كلود كاربير ألفاظا بسيطة ، محاولا أن يزود الممثلين — من جملة الجملة — بحركة الفكر كما أدركه تشيكوف ، مع احترام تفاصيل التوقيت الذى يبتدى فى الفواصل وعلامات الترقيم . وشكسبير لم يستخدم علامات الترقيم لكنها أضيفت فيما بعد ، ومسرحياته تشبه البرقيات ، وعلى الممثلين أنفسهم أن يكونوا مجموعات من الكلمات . أما عند تشيكوف ، فإن الأمر على النقيض ، فعلامات الوقف الجزئى والكلى ونقاط الحذف كلها ذات أهمية أساسية ، هى فى مثل الأهمية الأساسية التى تتخذها « فترات الصمت والتوقف » التى ينص عليها بيكيت . وإذا فشل المرء فى ملاحظتها فسيفقد الارتفاع والتوتر فى المسرحية . فى أعمال تشيكوف تمثل علامات التوقيف أو الترقيم سلاسل من الرسائل المكتوبة بالشفرة ، تسجل علاقات الشخصيات ومشاعرها ، واللحظة التى تلتقى فيها الفكرة بالأخرى أو تتخذ منارها الخاص ، وتمكننا هذه العلامات من ادراك الكلمات الخفية .

وتشيكوف صانع أفلام لا ينقصه شيء . لكنه بدل أن ينتقل من لفظة لأخرى — أو ربما من مكان لآخر — ينتقل من عاطفة لأخرى قبل أن تصبح ثقيلة الوطء . في اللحظة الدقيقة التي يخشى فيها على المتفرج أن ينغمس تماما في الشخصية ، يأتى موقف غير متوقع ليقطع السياق . فلا شيء ثابت . ان تشيكوف يصور أفرادا ومجمعا في حالة تغير دائم ، وهو درامى حركة الحياة ، تتزامن عنده الجدية والابتسام ، التسلية والمرارة . تحرر تماما من « الموسيقى » و « الحنين » السلافي الذى لازالت تحتفظ به نوادى باريس الليلية ، وهو قد قال مرارا أن مسرحياته كوميديات ، وكان هذا موضوع الخلاف الأساسى مع ستانيسلافسكى . كان ينفر من ذلك الأسلوب الدرامى ، والبطء الثقيل الذى يفرضه المخرجون .

لكن من الخطأ الاستنتاج بأن « بستان الكرز » يجب أن تقدم على انها مسرحية فودفيل . ان تشيكوف مراقب لا نهائى لتفاصيل الكوميديا الانسانية . وهو — كطبيب — كان يعرف معنى بعض ألوان السلوك ، وأن يميز ما هو أساسى ، وأن يعرض التشخيص الذى توصل اليه . رغم أنه كان يكشف عن رقة وحنو ، وعن تعاطف متفهم ، الا أنه لم يفرق في العواطف أبدا . والحقيقة أنه من الصعب تصور طبيب لا يكف عن ذرف الدموع على مرضى المرضى . كان يعرف كيف يتوازن بين العاطفه والبقاء على مسافة .

والموت في أعمال تشيكوف — الذى كان يعرفه جيدا — كلى الحضور ، ولكن ليس هناك شيء سالب أو كره في حضوره . والوعى بحضور الموت توازنه الرغبة في الحياة ولدى شخصياته حس باللمحة الراحنة ، وتوق إلى تلذذها حتى النهاية . وكما في التراجيديات نجد انسجاما بين الحياة والموت .

وقد مات تشيكوف شابا ، بعد أن ارتحل كثيرا وكتب كثيرا ، وأحب كثيرا ، وشارك في أحداث زمانه ، في مخططات عظيمة للاتصال الاجتماعي . مات بعد أن طلب بعض الشبان بفترة قصيرة ، والعربة التي حملت تابوته كان مكتوبا عليها « محار طازج » . ان وعيه بالموت ، وباللحظات الثمينة التي يمكن أن تعاش ، يمنح عمله احساسا بما هو نسي . بكلمات أخرى هي وجهة نظر يبدو فيها ما هو تراجيدي عثيا بعض الشيء .

وفي أعمال تشيكوف . لكل شخصية وجودها ، وليست هناك واحدة منها تشابه الأخرى ، خاصة في « بستان الكرز » التي تقدم صورة مصغرة لكل الاتجاهات السياسية الموجودة آنذاك . ثمة هؤلاء المؤمنون بالتحويلات الاجتماعية ، والمتربطون بماض قد انتهى ، لكن أيها منهم لا يحقق الاشباع أو الاكتمال ، وإذا نظر إليهم من الخارج فقد يبدو وجودهم فارغا وغر ذى معنى . لكنهم يحترقون في أتون رغبات عارمة ، ليسوا مخلوعين ، بل هم على العكس تماما ، فكلهم باحث عن كيفية حياة أفضل ، عاطفيا واجتماعيا على السواء . والدراما عندهم هي أن المجتمع — العالم الخارجى — يعوق انطلاق طاقاتهم ، وتعقد سلوكهم لا يبدو في الكلمات لكنه ينبثق عن البناء الفسيفسائى من تفاضيل بلا نهاية . والشيء الأساسى هنا هو ألا ننظر لهذه المسرحيات على أنها مسرحيات عن أناس كسالى ، لكنهم أناس ذوو حيوية فائقة في عالم ، لا مهال ، مرغمون على أن يحيلوا أصغر الأحداث إلى دراما ، لأن بهم توقا عارما للحياة ، ولأنهم لا يستسلمون .

المجاهدات :

أحدى الصعوبات التي تواجهنا حين نرى المسرح التقليدى في الشرق أننا نعجب به دون أن نفهمه ، وما لم نملك مفاتيح الرموز ، فسنبقى

خارجه ، مبهورين — ربما — بالسطح ، لكننا عاجزون عن التواصل مع الحقائق الانسانية التى بدونها ما كان يمكن لهذه الأشكال المعقدة من الفن أن توجد أصلا .

وفى اليوم الأول الذى شهدت فيه عرضا من عروض « الكاتاكالى » ، سمعت كلمة كانت جديدة تماما بالنسبة لى : « الماهاباراتا » ، كان ثمة راقص يؤدى مشهدا من هذا العمل ، وكان ظهوره المفاجئ أول مرة من وراء الستار صدمة لا تنسى . كانت ثيابه حمراء وذهبية ، ووجهه أحمر وأخضر ، وأنفه مثل كرة بيضاء من كرات البلياردو ، وأطراف أصابعه مثل المدى ، وبدل اللحية والشارب ثمة قمران أبيضان على شكل هلالين يخرجان من شفتيه ، وجفناه ينقلقان وينفتحان كعصى النقر على الطبل ، وأصابعه تنقل وسائل شفرة غريبة . ومن خلال حركاته العنيفة الرائعة أحسنت أن حكاية تروى ، لكن .. أى حكاية ؟ لم أستطع الا أن أحس أنها شيء أسطورى وبعيد ، ينتمى لثقافة أخرى ، لا علاقة له بحياتى .

وتدرجيا أبقيت ، حزينا ، أن اهتمامى كان يتناقص مع تلاشى الصدمة البصرية ، وبعد الاستراحة عاد الراقص دون مكياج ، لم يعد الآن نصف إله لكنه هندى لطيف يلبس الجينز ، وصف المشهد الذى كان يؤديه وأعاد الرقص ، وانتقلت الحركات الكهنوتية خلال أنسان اليوم ، وأفسحت الصورة الرائعة المستخلقة على الفهم مكانها لصورة أكثر عادية وطواعية ، ورأيت أننى أفضّلها على هذا النحو .

المرة الثانية التى لقيت فيها « الماهاباراتا » كانت عن طريق سلسلة من الحكايات ، حكاهما أستاذ السنسكريتية المرموق فيليب لافاستين — فى انفعال وحماس — لى ولجان كلود كارير ، ومن خلاله بدأنا نفهم أن هذا العمل من أعظم الأعمال فى تاريخ الانسانية ، وأنه — مثل كل الأعمال

العظيمة — بعيد جدا عنا وقريب جدا منا في آن . أنه ينطوى على أعمق أشكال التعبير عن الفكر الهندى ، وأنه أستطاع — لأكثر من ألفى سنة — أن ينفذ — بحميمية — إلى الحياة اليومية في الهند ، حتى أن شخصياته — عند ملايين كثيرة جدا من الهنود — تحيا حياة أبدية ، وهى حقيقية مثل أفراد عائلاتهم ، يتشاجرون معهم وي طرحون عليهم الأسئلة .

وقفنا — جان — كلود كارير وأنا — مهورين تماما في الساعة الثالثة من صباح أحد الأيام في شارع سان أندرية ديوارت ، بعد جلسة استماع طويلة لتلك الحكايات ، وصلنا إلى تفاهم مشترك : لابد أن نجد طريقة لاستحضار تلك المادة إلى عالمنا ، وأن نشرك جمهور الغرب معنا في هذه الحكايات .

ومادنا قد اتخذنا هذا القرار ، فقد وضع أن الخطوة الأولى هى أن نذهب إلى الهند ، وبدأت سلسلة متصلة الحلقات من الأسفار شارك فيها ، تدريجيا ، كل العاملين في اعداد هذا المشروع : الممثلون والموسيقيون والمصممون . لم تعد الهند هى الحلم لكنها أصبحت مصدر لراء لا نهاية له ، وأنا لا أستطيع القول بأننا قد رأينا كل جوانبها ، لكننى أستطيع القول إننا رأينا ما يكفيننا كى نعرف أن تنوعها لا نهاية له ، وأن كل يوم كان يحمل لنا دهشة طازجة وكشفا جديدا .

رأينا أن الهند قد عاشت في مناخ ابدعى دائم عدة آلاف من السنين . حتى لو بدت الحياة تتدفق — ببطء ملكى — مثل نهر عظيم ، الا أنه داخل هذا التيار ، فإن لكل ذرة طاقتها الدينامية . وأيا ما كان وجه التجربة الانسانية ، ستجد الهنود قد استكشفوا — دون كلل — كل امكانية فيه ، حتى لو كان هذا الوجه أكثر الأدوات الانسانية تواضعا واثارة للدهشة :

الأصابع . فكل شيء يمكن للأصبع أن يقوم به قد تم استكشافه وادخاله في نظام تصنيفى سواء كان كلمة أو نفسا أو طرفا أو صوتا أو فكرة أو حجرا أو لونا أو ثوبا ، فإن كل جانب من جوانبه العملية والفنية والروحية قد تم فحصها وربطها معا . والفن يعنى الاحتفال بأكثر الامكانيات رقة وجمالا في كل عنصر من العناصر ، والفن يعنى استخراج الجوهر من كل تفصيل ، بحيث يكشف هذا التفصيل عن نفسه ، من حيث هو جزء حافل بالمعنى من كل غير قابل للانقسام . وكلما رأينا المزيد من أشكال الفن الهندي الكلاسيكى ، خاصة في فنون الأداء ، ازداد اليقين عندنا بأن الأمر قد يستغرق حياة الانسان كاملة — على الأقل — للسيطرة عليها . وأن الأجنبي ليس يوسعه سوى أن يصجب بها ، لا أن يقلدها .

ومن الصعب جدا تحديد الخط الفاصل بين العرض والاحتفال . وقد نشهدنا أحداثا كثيرة كانت تأخذنا أقرب ما يكون لعصور الفيدا أو كتب الهندوس المقدسة ، أو أقرب ما يكون للطاقة التي تنفرد بها الهند وحدها.. في « ثيام » و « مودياتو » و « ياك شاجانا » و « تشاو » و « جاترا » ، في كل منطقة من الهند شكل الدراما الخاص بها . وفي كل شكل تقريبا — سواء كان غناء أو تمثيلا صامتا أو سردا — تجد لمساة أو حكايات عن جزء من الماهابهاراتا ، وحيثما ذهبنا كنا نلتقى بحكماء واساتذة وقروين مسرورين لأن يجلوا أجناب مهتمين بملمحتهم العظيمة ، سعداء يقدمون بسخاء مشاركتهم في تفهمها .

وقد مس قلوبنا هذا الحب الذى يمكنه الهند للمهابهاراتا ، وملأنا هذا بالاحترام والحشية معا تجاه المهمة التي أخذناها على عواتقنا . لكننا كنا نعرف أن المسرح لا يمكن أن يكون ذا طابع دينى وقور ،

ولا يجب أن نسمح لأنفسنا بأن يمزج بنا في مجال التقديس الزائف . وما قاد  
خطأنا في الهند أكثر من سواء انما كان التراث الشعبي . فهنا نعرفنا على  
كل الثقافات المشتركة في كل فنون الشعوب على السواء ، والتي ظللنا  
نستكشفها عن طريق الارتجال سنوات متصلة ، وقد كنا دائما نعتبر أن  
الفرقة المسرحية هي حكااء ( حكواتي ) متعدد الرؤوس ، وأحدى الوسائل  
الساحرة في الهند لتقديم « الماهاباراتا » هي عن طريق الحكاء . انه  
لا يكفى باللعب على آلة الموسيقى ، لكنه يستخدمها أيضا كوسيلة متفردة  
لتحديد المنظر ، فهو يوحى بأنها قوس أو سيف أو صولجان أو نهر  
أو جيش أو ذيل قرد .

رجعنا من الهند وقد عرفنا أن عملنا هو أن نوحى ، لا أن نقلد .

بعدها شرع جان — كلود في تلك المهمة الهائلة ، وهي تحويل كل هذه  
الخبرات إلى نص وأحيانا كنت أرى عقله على وشك الانفجار لكثرة  
الانطباعات وتعدد الوحدات المعرفية التي اختزنتها على طول السنين . وفي  
اليوم الأول للتدريبات قال جان — كلود للممثلين وهو يسلمهم نصا  
يستغرق تسع ساعات : « لا تنظروا إلى هذه باعتبارها مسرحية متبينة —  
اننى الآن سأبدأ إعادة كتابة كل جملة كما تتطور على أيديكم .. » ،  
والحقيقة أنه لم يعد كتابة كل المشاهد ، لكن المادة كانت في حالة تطور  
دائم ونحن نعمل .

ثم قررنا أن نجعل لها صياغة بالانجليزية ، فبدأنا اعداد ترجمة مغلصة قلتر  
الامكان للانجاز العظيم الذى قام به جان — كلود . في العرض — سواء  
كان بالانجليزية أو الفرنسية — لم تكن نحاول إعادة بحث الهند التي كانت  
في العصر « الدرافيدى » أو « الارياى » قبل ثلاثة آلاف سنة ، ولم تكن

نفترض أننا نعرض رمزية الفلسفة الهندوكية . في الموسيقى وفي الأزياء وفي الحركات كنا نحاول أن نوحى بنكهة الهند دون أن ندعى أننا بخلاف ما نحن عليه . على العكس ، فإن الجنسيات المتعددة التي اجتمعت معا ، كانت نحاول أن تصور « الماهاباراتا » بأن تضيف إليها أشياء من عندها . كنا نحاول الاحتفال بعمل لا تستطيع سوى الهند فقط أن تبدعه ، لكنه يحمل أصداء من النوع الانساني كله .

### دهارما ..

ما هي الدهارما ؟ هذا سؤال لا يستطيع أحد أن يجيب عليه الا لو قال إنها - بمعنى من المعاني - القوة الأساسية الدافعة للحركة . وحيث إنها القوة الأساسية الدافعة للحركة ، فإن كل شيء يتفق معها فإنه يعظم تأثير الدهارما ، أما ما لا يتفق معها - سواء عن معارضة لها أو عن جهل بها - فإنه ليس « الشر » بالחס المسيحي ، لكنه السلب .

و « الماهاباراتا » تمزق أوصال المفهومات التقليدية القديمة في الغرب ، تلك القائمة على مسيحية متفسخة وغير ذات جوهر ، يتخذ فيها الخير والشر أشكالا بدائية جدا . وهي تستعيد شيئا هائلا وقويا ومشعا يتمثل في فكرة الصراع الذي لا يتوقف داخل كل فرد وكل جماعة ، وكل تعبير عن العالم ، صراع بين الامكانية التي تسمى « الدهارما » ونفى هذه الامكانية . و « الماهاباراتا » - ككل - تستمد معناها العياني من حقيقة أن « الدهارما » لا يمكن تعريفها ، وماذا يمكنك أن تقول عن شيء لا يمكن تعريفه ، إذا أردت أن تتجنب التجريدات الفلسفية ؟ أن تلك التجريدات لا تستطيع أن تعين أحدا على حياته .

و« الماهاباراتا » لا تحاول شرح سر « الدهارما » ، ولكن تجعل لها حضورا حيا . وهى تفعل هذا عن طريق المواقف الدرامية التى تدفع « الدهارما » نحو النور .

وحين يدخل المرء إلى دراما « الماهاباراتا » فهو يحيا مع « الدهارما » وحين يجازها يتبقى لديه الشعور بما هى « الدهارما » وما هى القوة المعاكسة لها ، « الأدهارما » . وهنا مسؤولية المسرح ، وهى ما لا يستطيع الكتاب أن ينقله ، ولا تستطيع الفلسفة أن تفسره تفسيرا صحيحا ، لكن المسرح يستطيع أن يفسره لفهمنا . أحد أدوار المسرح أن يترجم ما لا يمكن ترجمته .

### الآلهة والعربة الجيب ..

كنا نشهد عرضا دراميا طقسيا هائلا عن كالى ( الآلهة الدمار الهندية ) استمر عدة ساعات وفعل قرية بأكملها . وفيه تظهر كالى فى زى مشهدى ومكياج تقضى عدة ساعات فى وضعه ، وهى تؤدي رقصة عنيفة ، من المفروض — نظريا أن توقع الرعب فى قلوب الجميع . وفى الماضى ، كان اكل أهل القرية تقريبا يعانون خبرة مشاعر الخشية ، لأن كالى كانت فى وسطهم بالفعل . أما اليوم فهو تمثيل على المسرح ، بطبيعة الحال ، لأن كل أهل القرية — بما فيهم الغلمان — قد شاهدوا الأفلام الهندية ، وعرفوا حقيقة الأمر ، لكن الجميع يلعبون أدوارهم على أن شيئا مَرُوعًا يحدث . وفى لحظة من اللحظات تنطلق كالى — وهى تحمل سيفلا ويحيط بها أتباعها يلقون بمفرقات وألعاب نارية — من القرية ، وتبدأ سيرها على

الطريق الرئيسى . تبعها حوالى الألف منا وهى تفود هذه المسيرة ، ووصلنا إلى مفترق طرق ، وحين وقفت كالى هناك مسيطرة على كل شيء ، ظهرت عربة جيب تهبط الطريق .

وفكرت : ما الذى يمكن أن يحدث ؟ من الذى سيفسح الطريق للآخر ؟ ، وبطبيعة الحال ، ودون تفكير ، توقفت كالى ، كذلك فعل أتباعها ، ثم تراجعتم مفسحة الطريق للعربة التى عبرت ، بعدها رجعت كالى تتقدم إلى أمام ، تواصل احتفالها .

ها أنت ترى اضمحلال وسقوط المسرح الدينى ، لأن كالى الأصيلة كان لا بد أن تلقى نظرة تجعل العربة تتوقف فى مكانها ، لا تريم ، ولو أنها كاهنة أشد مكررا لرتبت الأمر بحيث تحصل على عربة من عربات جيمس بوند : ما أسرع ما تتلاشى فى الدخان ، كى تثبت أن كالى لا تزال قوية كما كانت . لكن الراقصة الصغيرة حين واجهت العربة الجيب التى تريد أن تقطع الطريق ، لم تتصور لحظة واحدة ان الآلهة التى تتلبس كالى ، قادرة على تعطيل حركة المرور على الطريق الرئيسى . !



## الفصل السابع

### حرب السنوات الأربعين

فن الضجيج ..

بدأت الأوبرا قبل خمسين ألف سنة ، مع الضجيج الذى يحدثه الناس وهم خارجون من كهوفهم . عن هذا الضجيج جاء فردى وبوتشيني وفاجنر . كان ثمة ضجة للخوف ، وأخرى للحب ، وثالثة للسعادة ، ورابعة للغضب . كانت أوبرات داهية ذات نفمة واحدة ، منها بدأ كل شئ . عند هذه المرحلة كانت تعبيرا انسانيا طبيعيا ، ثم تحول إلى أغنية ، وفى مرحلة لاحقة ، بدأ تقنين هذه العملية وبنائها ، وتحولت إلى فن . حتى هنا ، كل شئ حسن ، ولكن فى لحظة معينة تجمد هذا الشكل الفنى ، ثم بدأ الإعجاب به لأنه قد تجمد ، وبدأ رواد الأوبرا يعبرون عن إعجاب هائل بالفن من حيث هو اصطناع أو تكلف .

وأدى فى الاصطناع إلى نتائج طيبة جدا فى حينها ، وأصبح لدينا أعمال جميلة ، وذات أسلوب قدمها مونتفردى وجلوك ، ثم نأتى إلى موزار حيث نجد مزاحمة تامة بين ما هو متكلف وشئ آخر يضح بالحياة ، مثل الأنيوب المتجمد والماء الذى يتدفق خلاله . ولكن تدريجا بدأ الاهتمام يتجه أكثر وأكثر نحو ما هو متكلف حتى بلغنا ، فجأة ، مرحلة التصلب أو التخشب ، فجأة أصبح الأنيوب هو الذى يحظى بالاهتمام كله ، وأصبح الماء الذى يتدفق خلاله أقل فأقل .

وأخيرا أصبح لديك مجتمع مختل ومعتل فى جوهره ، نسى فيه الناس أن الأنابيب قد وضعت فى البنايات لكى يتدفق الماء من خلالها ، وأصبحوا

يعتبرونها أعمالاً فنية ، وأصبح الناس يهدمون الجدران ويعجبون بالأنابيب وقد نسوا تماماً كل شيء عن هدفها الأصلي ووظيفتها . حدث هذا في كثير من أشكال الفن . والأوبرا هي أوضح الأمثلة .

وقد أستطيع القول بأن أعظم تحدٍ يواجهنا الآن ، عند هذه النقطة من القرن العشرين ، هي أن نستبدل — في عقول المؤدين والجمهور جميعاً — فكرة أن الأوبرا شيء متكلف واصطناعي بفكرة أنها شيء طبيعي . هذا فعلاً ، أهم الأشياء ، وإننى أعتقد أنه ممكن .  
سالومى ..

حين طلبت من سلفادور دالى أن يضع لنا تصميم « سالومى » لموسمنا سنة ١٩٤٩ على « الكوفنت — جاردن » لم أعتقد لحظة واحدة بأن هذا سيُنظر اليه باعتباره عملاً مذهشاً هادفاً للإثارة ، بدلى آنذاك أن دالى هو أصليح إنسان في العالم لهذه المهمة ، وحين قرأت كل المراجعات التالية للعمل ، أحسست احساساً قوياً بأن أصحابها قد فاتهم كل النقاط الأساسية ، لدرجة تدفعنى لأن أحاول كتابة رأى هنا .

نقاط انطلاق نقدية : ما الذى يحدد أسلوب عرض « سالومى » ؟ الموسيقى ونص الكلمات . ما أهم ملاحظتها ؟ أنها غريبة ، شاعرية ، غير واقعية . هل يجب أن يكون المعادل البصرى — تصميم المشهد والأدوات المسرحية والثياب — « مستقيماً مباشراً » ؟ لا بالتأكيد ، أن الواقعية يجب أن تبقى لأعمال كتبت بأسلوب واقعى كمعظم أعمال بوتشيني على سبيل المثال . أما أن تضع تلك الأسطورة الخيالية التى صاغها شتراوس ووايلد في ديكور معد حسب الوثائق اليهودية ، فإن هذا أمر لا يقل سخفاً عن تقديم « الملك لير » في قاعة استقبال معدة لاحتفال كوميديات « الوست — اند » .

وكل الأعمال الفنية يجب أن يكون لها تقليد . وفي هذه الحالة فإن التراث  
البصرى فى متناول اليد . انظر إلى بيرد سلى ، كيف تناول مشكلة تصوير  
سالومى ؟

هل عن طريق النقاط الصور للمَشَاهِد فى الحكاية ؟ على العكس تماما ،  
لقد اقتنص نكهة وابلد عن طريق الخيال والتشويه ، وعمل يوستاف مورو  
فى « سالومى » عمل رائع : رأس محاطة بسنابل ذهبية تتطاير فى الهواء .  
غرابة وتزئيد ؟ ، لا ، لأن الأمر كما هو طوال الفى سنة من الرسم المسيحى  
والشرق ، ىم تناول الموضوعات الدينية والأسطورية بطريقة ذات أسلوب .  
لماذا ، إذن ، سلفادور دالى ؟ لأنه الفنان الوحيد الذى أعرفه فى هذا العالم ،  
يجمع فى أسلوبه الطبيعى ما ىمكن أن ندعوه تحلل شتراوس الشهوى ومغيلة  
واپلد ، معا .  
درسنا ، أنا ودالى ، المقطوعة الموسيقية ، وشرعنا فى عمل دراما  
موسيقية حقيقية بأسلوب الرسامين الدينيين الكبار ، ورأينا أن « سالومى »  
ىمكن أن تكون لونا من ألوان الكتابة على ألواح ثلاثة متصلة . جعلنا تصميم  
المشهد مماثلا ، وله نقطة بؤرية ، ولوح حجرى — « ربما يتغير مرة  
واحدة — « قديم مهدم مدفون فى صخرة بعيدا أسفل الخشبة وسط أجهزة  
الصوت فى « الكوفنت — جاردن » ، ومن ظهر الخشبة ذاته ىكون دخول  
سالومى ، هى — تقليديا — تدخل للمسرح من أحد جوانبه ، لكننا  
جعلناها تدخل من وسطه أو مركزه . فضائية أم بحث عن مسرح  
أفضل ؟ ، وبعيدا عن اللوح الحجرى تلتف الدرجات الضيقة نحو التبع .  
وحين ىخرج المعمدان يقف فوق اللوح ، وحين تستلقى سالومى — فى  
سعار الشبق — على الخشبة فهى تستلقى فوقه أيضا . وحين ترقص يبدو  
كما لو أن دائرة المشهد كله تتحول إلى ونحاء ضخم يسجن تحته المعمدان .

وحين يقتل المعدادان بعيدا تحت الأرض ، ينزف الحجر دما ، ومنه تُقدم رأسه لسالومي . وفوق ذات اللوح — بمنطق قاتل — تُسحق سالومي حتى الموت .

أما المنصة المركزية فقد خصصت للأنصار ، ورفعت إلى أعلا كي تساعد الصوت على أن يرتفع فوق صوت الأوركسترا المرتفع ، وهي كذلك صغيرة قدر الإمكان ، لأننا لم نشأ أن نشجع المغنين على كثرة الحركة ، أردنا منهم أن يتخذوا أوضاعا ذات أسلوب ، في ثياب ذات تصميم ، وان يعبروا عن الدراما بأفضل ما يملكون من أدوات ، أى بأصواتهم . كان هدفنا أن نقيّد الرقص ، فلا يفترض في المغنى أن يكون راقصا ، وكلما أمكن للرقص أن تنقله الأوركسترا ، ويوميء به المغنى ، كلما قل الارتباك وزاد التوهم .

لماذا يجب أن نخشى الخيال والتخيل حتى في دار للأوبرا ؟ حين ترتفع السنائر ، تخفق أجنحة غريبة كأجنحة النسور ببطء تحت ضوء القمر ، وتفتتح مروحة مثل ذيل طاوروس عملاق حين يبدأ الرقص ، للإيماء بالترف المنحل والمتفسخ لمملكة هرود ، إن حفنة من هذه اللمسات البصرية فوق العرض الذى يدوم ستة وتسعين دقيقة ، كانت مصممة بهدف أن ترفع الجمهور إلى عالم شتراوس — وايلد الغريب ، وأن تحدد المراحل الرئيسية في التراجيديا .

واننى أحس أننى استطيع القول — وأنا آمن — أنه مهما ابتعد عرض « سالومي » هذا عن العرض التقليدى لها ، فإن الهدف موسيقى في الأساس فهذا العرض مصمم من أجل المغنين أكثر من العرض التقليدى ، والعناية بالصوتيات أفضل ، وحين يوضع أسلوب للمشهد بحيث يبقى اليهود جماعة

ذات شكل واحد تقف إلى جانب أسفل الخشبة ، وإلى الجانب الآخر يقف أهل الناصرة ، ويرتفع هيرود في الوسط ، يصبح التأثير الموسيقى أقوى من المعتاد إلى حد كبير . هذا الأسلوب محاولة لخلق أسلوب لأوبرا تكون درامية ومثيرة من الناحية العصرية ومع ذلك لا يدعى أحد أن الفنانين المشاركين فيها هم ممثلون أو راقصون أو أى شيء آخر سوى انهم مغنون . بعد كل عرض جديد ، يخوض المرء عملية معذبة من فحص الذات وتحليل دوافعها ، وليست لدى أوهام حول قدر ابتعاد المرء عن هدفه ، والنقد — سواء كان حسنا أو رديئا — هام ومفيد دائما ، من هنا يصبح الأمر محزنا حين يفوت الناقد أن يلتفتوا لذات الملاحم التي يجب أن تكون محل اهتمامهم الأول ، لكنهم جميعا قرروا أننا — سلفادرو دالى وأنا — لم نفعل ما فعلناه الا بهدف أن نزعجهم ، هنا — على أقل تقدير — أستطيع الزعم بأنهم يقللون من شأننا ، فلو أن هذا كان هدفنا ، لفعلنا — والحديث فيما بيننا — ما يمكن أن يكون أسوأ بكثير !

فاوست ..

كانت لى خبرة سيئة بقيادة الفرق الموسيقية ، ذلك أن التحديد الدقيق لمن هو المسئول أمر لا تجرؤ سوى دور أوبرا قليلة على عمله ، ومن ثم تبقى هناك معركة كامنة بين المخرج ( المنتج ) والموسيقى فكل منهما يعتقد أنه — هو وحده — الذى يجب أن تكون له الكلمة الأخيرة فيما يلائم العمل ككل ، واننى أعتقد أن هذه وظيفة المخرج ، ليس بطبيعة الحال فقط ، بل لاعتبارات موضوعية كذلك . ان طبيعة عمل المخرج هى الاشراف والتنسيق بين أنشطة لا يمارسها ، فلا حاجة به لأن يكون ممثلا ، ولأن يكتب ، ولا لأن يرقص أو يغنى ، لكنه عليه أن يطور فناً مدهشا ،

هو لون خاص من البراعة — فى الحقيقة هى تشابه براعة قائد الفرقة الموسيقية من حيث هى أساسية وغير مرئية — يستطيع عن طريقها الجولولة بين الفوضى التى لا مهرب منها عند فرد غير منضبط ، وبين تدمير العمل كله ، وعليه أن يستخرج من الفرد ما يكمل فكرة عن الكل هى — لحسن الحظ أو لسوءه — تصدر عن عقل واحد .

وفى الدراما الموسيقية ، فان المخرج يكون فى موقع يمنحه موضوعية أكثر من قائد الفرقة الموسيقية ، الذى هو — شأنه شأن الممثل — محدود بتخصصه . وبطبيعة الحال فان قائد الفرقة الموسيقية يتهم المخرج بأنه ليس موسيقيا ، وهذا هو الحال غالبا ، ولكن لو أن كل المخرجين غير الموسيقيين وضعوا جنباً لجنب لما كانوا سوى قدر ضئيل لدى مقارنتهم بذلك الجيش الكثيف من الموسيقيين الذين لا يحسون بمختلف صور البشاعة التى تصدم العميون فى كل دور الأوبرا فى العالم . وائنى أسأل نفسى : كيف يحتمل الموسيقيون صورة واحدة فى اطار طوله أربعون قدما وعرضه عشرون ، فى حين أن الواحد منهم — أعنى الموسيقيين — لا يحتمل بقاء تلك الصورة لحظة واحدة معلقة على جدار فى بيته ، داخل اطار عادى ؟

واننى أعتقد أن الصورة التقليدية التى قدم بها عمل جونو الموسيقى « فاوست » تزيف — تماما وكليا — الصور التى تثيرها القطعة الموسيقية وبالتالي يبدو لنا عرض « فاوست » التقليدى عرضا غير موسيقى لأبعد الحدود . وفاوست جوته تنتمى لتلك الصورة القبيحة والثقيلة للعصور الوسطى التى تربطها بها ، لكن جونوليس هوجوته بحال من الأحوال . وبتفكير كسول ألصقت المناظر والثياب لفافوست جوته بعمل جونو ، وبالمثل ، جاء النقد الكسول ليرى هذا صحيحا . وعلى أى حال فان الخاسر

الوحيد هنا هو جونو . ففي ظل الواقعية الجهمية لذلك الأسلوب التقليدى — وارتباطه ، عبر جوته بمقاصد فلسفية جادة — تبدو موسيقاه قاصرة على نحو محزن . فحيث يبدو جوته عميق الفكر يبدو جونو عاطفيا ، ومن ثم فان فالساته ومارشاته ومقطوعاته القصيرة للباليه تبدو غير ملائمة ، أو متنافرة ، أو رخيصة ، أو مبتذلة أو سخيفة ، حسب ذوقك . والحقيقة أن الإعجاب بفاوست هذه دليل ذوق سقيم .

وقد قرنا — المصمم رولف جيرار ، وأنا — أن نخلق إطارا لفاوست من الوزن الصحيح ، ورأينا انها لم تكن حكاية ذات مغزى حول فحص الذات وتقصى دوافعها ، لكنها عمل رومانتيكى يمكن أن يكون محبوبا ، من اوائل القرن التاسع عشر مثل خكايات هوفمان ، كنا نحس — بعاطفة متوقدة — أن العمل فى هذا العالم « الأكثر خفة » يمكن أن يحمل معه — بالإضافة للمنحنين إلى ذلك العصر الرائع — جاذبية وسحرا . واذكر اننا قضينا أسبوعا طويلا فى كونكتيكت تحت المطر ، ندير تسجيلات الأوبرا مرة بعد المرة ، نحدق فى النافذة المفتوحة إلى الاشجار التى تنفض عنها قطرات المطر ، ونحاول اقتناص الصور التى تحملها الموسيقى .

ولكن كان ثمة فرع متربص : قائد الفرقة الموسيقية . وقررنا أن نقدم الأوبرا على المسرح بأفضل انسان تال على جونو ، بيرمونتو ، الذى قاد الفرقة فعلا فى العرض الأول لفاوست .

وكما يمكن أن يحسد كل من يعرف بيرمونتو ، لم يكن لنا أن نحملهما ، كان مسرورا لفكرة التغير ، وقد وافق تماما على تفكيرنا . والحقيقة أن كل شيء مضى بسلاسة حتى البروفة الأولى ذاتها ، كان روزى ليمنى يلعب دور مقيستو فيلس كبارون من بارونات القرن التاسع عشر ، يلبس

معطفا وقبعة عالية ، وسأل روزى ، « ماذا سأفعل فى السطر الذى يصف ظهورى للمرة الأولى ، والذى ينص على اننى ألبس قبعة ذات ريشة فى اعلاها ( la plume au chapeau ) ؟ ان هذا سيبدو سخيفا وأنا ألبس هذه القبعة العالية . » ، أجبته بخفة وابتهاج : « آه سنغيره » ، وفجأة لحت نظرة مونتو ، ثم قال : « يا صديقى العزيز ، اننى سأقبل كل ماتقترحه ، ولكن دون تغيير واحد فى موسيقى المسرحية » ، حاولت عبثا أن أشرح له أن هذا سيكون تغييرا فى نص الكلمات وحدها ، لكنه كان صلبا فى موقفه ، الآن أصبح يمثل جونو الشخصى ، والكلب القائم على الحراسة .

وتوقفت البروفة ، ارتبك روزى ليجينى ، وحاول أن يسحب اعتراضه ، لكن الوقت كان قد تأخر . ناقشنا بدائل وحلولا وسطى لكننا وصلنا لطريق مسدود ، وفى النهاية ، أرجأت المشكلة وانتقلت إلى مشهد آخر ، ثم قلت لمونتو الذى كان عنيدا فى ابداء عدم الموافقة : « انت الشخص الوحيد الذى يمكنه ان يجد حلا ، لأنك الفرنسى الوحيد بيننا ... ؟ »

فى اليوم التالى لم يشر أحد إلى المشكلة ، ولا فى اليوم الذى تلاه ، وبدأ القلق يداخلنى بشدة ، فى اليوم الثالث جاء مونتو إلى البروفة وعيناه تومضان قال لى : « لقد حللت مشكلتك . مفيسټو فيلس سيغير السطر الذى يقوله ليصبح « قبعة عالية جدا » ( la plus baut chapeau ) وعليه فان هؤلاء الذين اعتادوا سماع la plume au chapeau سيظلون يسمعون ، دون شك ، نفس الأصوات . أما أولئك الذين يكتبون ويسألوننا لماذا أبقينا على السطر الذى لا يتفق والقبعة التى يلبسها ، فسنذكر لهم هذا السطر الذى اعتقد أنه وصف دقيق .. »

واننى أود الأشادة هنا بهذه الروح المفردة لهذا الموسيقى العظيم والزميل  
المثالي . اننى لازلت قادرا على أن أسمعه فى البروفة الموسيقية الأولى لفاوست  
بعد النغمات الافتتاحية ، وقد وضع عصاه ، ثم قال لعازى الأوركسترا فى  
دهشة واضحة : « هل صحيح أيها السادة انكم لا تعرفون العزف بصوت  
أعلى ؟ .. » وكانت الجائزة فى المرة التالية اننى سمعت أقوى استهلال  
موسيقى عزفته هذه الأوركسترا .

واستطيع ان اسمعه أيضا فى البروفة الأولى بتياب العرض ، حين ارتفع  
الستار عن حديقة مارجريت ، ورأى لأول مرة تصميم جبرار ، وفيه قد  
جعل بدل الكوخ التقليدى المربع حديقة رومانتيكية جميلة تشبه التاج ،  
مرة ثانية ، وضع عصاه ، ثم قال بالفرنسية : « آه .. مارجريت مليونيرة ..  
اذن ! .. »

### أبو جين أونيجين ..

إذا كانت « فاوست » عملا من أعمال الحب بالنسبة لجبرار ولى ،  
فكذلك كانت « أونيجين » .. وإذا كنا فى « فاوست » قد بهرنا بأداء قائد  
الفرقة الموسيقية مونتو ، ففى هذه المرة كانت لنا خبرة ثينة مع  
« متروبولوس » .

مرة ثانية ، اقتربنا من قائد الفرقة الموسيقية ونحن ممتلئون بالخوف ، ومرة  
ثانية ، كانت لدينا تغييرات أساسية نقترحها . ولم يعننا حبنا العظيم  
لموسيقى تشايكوفسكى عن رؤية نقطتى الضعف الرئيسيتين فى العمل . ان  
العمل يتطلب أسلوبا واقميا فى اعداده للخشبة ، فهو — مثل  
« البوهيمى » — عمل من أعمال الأوبرا ، التى لا بد فيها من إعادة تكوين  
العصر لخلق الجو الذى يمكن أن تتنفس فيه الموسيقى . « أونيجين » كانت

تتطلب صورا مثل صور تورجنيف عن الحياة الريفية الروسية ، ومنها مثل منهج ستانسلافسكى ومسرح الفن في تناول التفاصيل الواقعية ، وهذا بدوره يقتضى تصميمًا للمناظر يتسم بالصلابة وامكانية التصديق ، مما يستغرق وقتا طويلا لتغييره . ولم يكتب تشايكوفسكى أية مقطوعات افتتاحية ، فلا وقت يسمح بتغيير مكان مقعد أو برفع ستارة خلفية . وهل يمكن في مثل هذا الوقت والعمر أن نترك الجمهور في شبه الظلام مرات عديدة في أسمة واحدة ، يموت الحديث على شفاههم ، وترتطم الأشياء وتصرّ وتقلقل في مواضعها وراء الستار ؟ وقررنا ألا يحدث ذلك .

نقطة الضعف المسرحية الثانية في هذا العمل هي مشهدة الأخير . من هنا فإن إدانة الحكاية كلها تتزاحم في جزء صغير غير هام ، يحدث في غرفة استقبال ، وقبل أن ينهى معنى التينور لثانة التراجيدى الأخير ، تندفع الستارة هابطة دون وجود فواصل موسيقية تحملها إلى الأرض .

هكذا ، مضينا إلى متروبولوس نسأله عما إذا كان يستطيع أن يعد لنا مقطوعات افتتاحية عن المادة الموجودة في الموسيقى ، وأن يمد لنا مقطوعات المشهد الأخير لتحقيق نهاية مسرحية مقنعة . أبدى موافقته واستعداده . فبدأنا نحن بدورنا اعداد تصور مختلف كل الاختلاف للمشهد الأخير ، وهو ما أدى لتصميم هو أفضل ماصمم جبرار على الإطلاق : حديقة عامة متجمدة على شاطئ نهر النيفا ، وأضواء مدينة بطرسبرج تلوح من بعيد ، وعربة كبيرة وسياج من الحديد الأسود ، ومصباح الشارع ، ومقعد حجري طويل ، وثلج متساقط ، ويلتقى الحبيبان للمرة الأخيرة ، « في الحديقة القديمة ، المهجورة ، التى جمدها الثلج » ( dans le vicax )

( pare solitaire et galcé

وهى صورة ليست من « أوينجين » لكنها من بوشكين والعصر الرومانسى . وكان هذا — بطبيعة الحال — شيئا مثل الفضيحة بالنسبة لأولئك المخدّرين بسحر القص الذى جاء فيه انها « غرفة استقبال » ، أما بالنسبة لى ، فقد حقق تصميم جبرار ماكنت اتصوره تماما ، وهو أن تنتهى الأوبرا إلى صورة أكثر اتساقا وملاءمة للجو العام فى العمل .

وحين ينتهى عرض من العروض ، عادة ماتنقطع كل الروابط العاطفية به . لكن « أوينجين » — بسبب تصميم كل مناظرها ، وطاقم الممثلين والمؤدين فيها جميعا ومتروبولس ، والجرس الخاص لصوت توكر ، والجمال الخالص فى الموسيقى — شىء له فى قلبى أعز مكان ، وربما أيضا بسبب ليلتها الأولى .

كنا فخورين كل الفخر بما نقدم ، واثقين كل الثقة انه سيلقى استقبالا حسنا لكننى لم احسب حسابا لذلك الحدث غير المألوف الذى اسمه « الليلة الأولى فى الموسم » . وحين مضت الموسيقى ، لحظة بعد لحظة ، تتجنب الذرى التقليدية ، وحين مضت ، لحنا بعد لحن — تبلغ نهايات هادئة ، أيقنت أن الجمهور قد أحس بالخديعة . لقد جاعوا لكى يستحسنوا ، كانوا يريدون اللحظات الكبرى والانغام العالية والذرى وضجيج الأناشيد الختامية ، ثم الخلاص المباشر بالتصفيق والتهتاف . كانوا يتوقعون أن يجدوا تشايكوفسكى مبتذلا ، فضاعوا تماما فى مواجهة هذا النص الموسيقى الحساس ، الغنائى ، غير المثير ، وحين جاءت نهايتنا المسرحية حسنة البناء ، كان الوقت قد تأخر كثيرا . لقد قضى الجمهور ليلة فاترة ، ولا شك فى أن « أوينجين » لم يتم اختيارها لهذا الهدف ، كانت إحدى أخطاء رودلف بنج النادرة لكنه هو نفسه أحبا ، وكان هذا إشباعا كافيا .

وقد كنت دائما أعتقد أن سر رودلف بنج هو أنه كان سريع الضجر من الأوبرات الرديئة ، وقد أخذ على عاتقه تلك المهمة الكابوسية المروعة من أجل أن يقدم لنفسه عددا من الليالى التى يمكن احتياها ، ومعظم المترددين على دور الأوبرا يجلسون فى مقصوراتهم معتدين بأنفسهم يستمتعون بعروض رديئة ، وما جعل بنج متميزا على هذا النحو إنما هو أنه أقل صبرا وأكثر حدة من الجميع ، وقبل أن تبدأ أنت الشكوى من شيء ما ، يكون هو قد بلغ قمة الغضب منه ، وأنا لا أعرف انسانا سواه أتقبل منه ، بسرور ، شروط العمل المرعبة تلك .

كارمن ..

مقابلة مع فيليب ألبرا بعد افتتاح ، تراجيديا كارمن على مسرح ديف دى نور ، فى نوفمبر ١٩٨٦ ..  
البر : مع كارمن هذه عدت مرة أخرى للأوبرا بعد غياب طويل جدا .  
لماذا توقفت عن الخراج الأوبرا ؟

بروك : شروط العمل فى الأوبرا سيئة ، انه صراع مستمر ، والصراع يؤدي عادة إلى اضاءة الوقت والجهد . وقد آن أوان التوقف عن الصراع .  
الأوبرا شكل من أشكال المسرح ، وهى رغم انها تقف إلى جوار بقية الأشكال الا أنها مثقلة — على نحو لا يصدق — بشروط غير يسيرة . لذا تهجت الأوبرا لسنوات خلت ، لكن العودة الآن أصبحت ممكنة لأنها نستطيع تغيير الشروط كلية فى مسرحنا ، من حيث طبيعة التدريبات والعروض وأسعار التذاكر وما إلى ذلك . بعبارة أخرى اننا نستطيع تغيير العلاقة بالمتفرجين ، والعلاقة بالمساحة المسرحية . أجرينا تدريبات لعشرة

أسابيع ، ( هي فترة ليست طويلة من الناحية الموضوعية ، لكنها طويلة جدا حسب شروط نظام العمل السائد ) ، ثم قدمنا حوالى مائتى عرض بنفس الفريق ، وفى الموسيقى بوجه عام ، لابد للأحداث الكبرى من عدد كبير من التدريبات ، لكن فترة التدريبات لا تكفى لتطور عميق بين أفراد الفريق ، لذا نحن بحاجة للعروض .

التدريبات هي فترة الاعداد ، لكن الأداء ، أى اللعب أمام المتفرجين هو بداية عملية جديدة ، والأوبرات تعرض عادة خمس مرات أوستا ، أى حين يبدأ المؤدون فى الاحساس بالراحة ، ويبدأون فى العثور على علاقة حقيقية بالجمهور ، وبعضهم البعض ، ينتهى كل شيء . هذا أحد الأسباب التى تجعلنى أصر على تقديم سلسلة طويلة من العروض لنفس العمل . فى نفس الوقت نستمر فى البروفات وأداء التدريبات طول اليوم ، وأعتقد أنه كان مهما جدا بالنسبة للمغنيين — فى بعض الأحيان — أن يركزوا طاقاتهم كلها فى عمل واحد ، حتى ينفذوا اليه كله نفاذا تاما .

البيرا : حسب وجهة النظر هذه ، هل اختيار « كارمن » منفرد ، أم أن هذا المنهج يمكن تعميمه وتطبيقه على أوبرات أخرى ؟ وهل طريقتك فى اخراج العمل ، واستبعاد كل التقاليد المرتبطة بالأوبرا ، هي تجربة محدودة فقط ؟

بروك : ان التجربة كانت ممكنة فقط بسبب وضعنا . ولكى تكون على درجة من الحرية ، يجب أن تعمل مع جماعة صغيرة ، وألا يكون عملك باهظ التكاليف . هو نفس الأمر تماما كما فى الفيلم : إذا أراد المرء عمل فيلم غير تجارى ، فيجب أن يرضى بميزانية صغيرة ، أما إذا كان عليك أن تنفق ثلاثين مليون دولار فأنت مضطر لأن تصنع فيلما يحبه نصف سكان العالم .

وعلى أى حال ، فإن دور الأوبرا الكبيرة لن تغلق أبوابها بسببنا ، بل سيظل لها جمهورها دائما ، ولكن لا شيء يمنع الفرق الأوبرالية الصغيرة من تقديم أعمال تجريبية ، ودون شك فإنه يمكن للأوبرات أن تركز بطريقة حيوية جدا ودون الإضرار بالعمل نفسه . وعلى سبيل المثال ، فرغم أن عظمة أوبرا « بيلياس وميليساندا » تصدر — فى جانب منها — عن طبيعة النص الأوركسترالى ، إلا أن المرء يستطيع أن يبدأ بداية طازجة بصياغة تقتصر على البيانو وحده ، ويظل قادرا على تقديم « بيلياس » على نحو بالغ الحيوية . وهناك مدن كثيرة لن تشهد أبدا عروض الأوبرا بسبب التكلفة ، لكن أهلها سيكونون سعداء جدا لو أنهم التقوا بجماعة صغيرة حول البيانو . وأظن « أوينجين » يمكن أن تكون أوبرا مؤثرة جدا وجذابة إذا قدمتها جماعة صغيرة فى حفل موسيقى .

وفى إنجلترا ، هناك فرقة قدمت أوبرا « عابدة » على هذا النحو . وفى المسرح . رأيت صياغات عديدة لأعمال ديكتر أو « لألف ليلة وليلة » يقدمها أربعة أفراد أو خمسة يقومون بأى عدد من الأدوار المختلفة . ويمكن تصور عدد قليل من المغنين يؤدون أغاني الكورال والأغاني المفردة معا . البيرا : هل منهج العمل الذى التزمت به فى « كارمن » ، أعنى حقيقة تقديم عدد كبير من العروض ، يبدو لك منهجا لا يصلح ، بل ربما يكون مستحيلا ، فى الأوبرا كما توجد الآن ؟

بروك : نعم .. كما توجد الآن . ولكن إذا توفر عدد كاف من التجارب ، فأظنها يمكن أن تؤثر فى المؤسسات . وأنا لا أعتقد أننا يمكن أن نصل لشيء عن طريق الهجوم المباشر ، لأن المؤسسة ذاتها لا تهتم به أقل الاهتمام وأنت بحاجة إلى معونة كل أولئك الناس الذين يرفضون قبول

الأساطير القديمة ، والذين يمكن أن يكتبوا علنا ويقولوا أنه ليس ضروريا أن تكون الأوبرا ثقيلة متحجرة على هذا النحو .

وعلى سبيل المثال ، ليس هناك سبب واحد يدعو لأن يكون للرجال والنساء هذه الأجساد الغريبة لمجرد أنهم يغنون . ونحن اليوم نرى نساء بارعات الجمال لمن أصوات جميلة وأجساد رائعة ، وثمة رجال نحاف يغنون وآخرون ممان . تلك الأجساد الغريبة المضحكة تعكس درجة من الرضا عن الذات ، بل ومن التواطؤ من جانب الجمهور الذى يتقبل الأشياء كما هى . ولكن إذا كان الجمهور أكثر ميلا للنقد ، وإذا زاد عدد المغنين الشباب ذوى الجمال وزادوا نجاحا ، فإن تلك « التقاليد » ستنتهى إلى التفتت . وما هو مؤكد أنه فى عالم الأوبرا من الضرورى أن يفسح نظام النجم مكانه لمبدأ الفريق ، وفكرة أن يعمل نفس الناس معا لفترة طويلة هى أكثر أهمية من أى شئ آخر .

البروا : أليس هذا تصورا مثاليا أو يوتوبيا فى موقف تتحكم فيه الاعتبارات المالية ونظام النجم لأبعد الحدود ؟

بروك : انما لهذا قلت من قبل إن المرء لا يستطيع أن يشن هجوما مباشرا على تلك المشاكل . لكنه يستطيع فقط أن يحاول خلق أوبرا موازية .

البروا : تناولت فى كتابك « المساحة الفارغة » المشاكل المعمارية للمساحات . هل ترى أن دور الأوبرا تعكس كل التقاليد التى تتحداه ، من حيث تصميمها ذاته ؟

بروك : لهذا كان ضروريا فى « كارمن » تغيير كل الشروط مرة واحدة . فى الماضى كانت الأوركسترا قليلة العدد ، فى مكانها أسفل الخشبة بقليل ،

ودون أن يلاحظ أحد تقريبا ، تمت الأوركسترا وتكاثرت مثل نبات الفطر العملاق ، واندفعت أعمق تحت الخشبة . ومن أجل أحداث مزيد من الضجة كان لابد للأوركسترا أن تتزايد أكثر وأكثر حتى بلغت حدا أصبحت فيه غير مناسبة أبدا ، وخارجة عن أى مقياس . والمنافسة الناتجة بين الصوت الانساني والأوركسترا المائلة شئ يمكن مقارنته بتاريخ الديناصور فبعد نقطة معينة أصبح ثقل الرأس حتى انقلب رأسا على عقب .

والأوركسترا الكبيرة جدا بالنسبة للصوت الانساني تؤدي المطلب زائف : على المغنى أن يلتزم توجهات ليست طبيعية ، فمن أجل أن يبقى صوته مسموعا عليه أن يواجه القاعة ، وأن يظل أقرب ما يمكن من مقدمة الخشبة . والنتيجة هي أن المؤدى لا يكاد يستطيع أن يتخذ أوضاعا وأن يتحرك بحرية تتسق مع الحقيقة الدرامية . وعلى وجه العموم فان شكل عرض الأوبرا يفرضه ( إلى حد أكبر ربما ) تصميم قاعة الاستماع ، ثم المخرج . أضف لذلك أن هيئة الموسيقيين تنهاوى حين تضعهم فى حفرة تحت الأرض ، ان هذا يعكس اتجاهها من اتجاهات القرن التاسع عشر : حيث السيد فوق ، والخدم أسفل الدرج . وأحد مصادر الجمال فى المسرح اليابانى هو أن الموسيقيين جميعا واضحون للعيان ، انهم يراقبون الحدث ويشاركون فيه ، وأن شئنا ما يحدث حين يقرع العازفون الخمسون طبولهم وأجراسهم كأنهم رجل واحد .

البيرو : لو سألك سائل ، على سبيل المثال ، عن نوع التصميم المعمارى لدار الأوبرا الجديدة المخطط لاقامتها مكان الباستيل ، فماذا تقترح ؟  
بروك : لنستخدم الحس العام . ماذا يقول زوج من الشباب المهين أحدهما للآخر فى العادة ؟ .. « لننزوج ونشترى بيتا .. » ، لكنهم

لا يدأون بأن يقول أحدهما للآخر : « لا أعرف ما إذا كنت أريد أن أتزوج منك ، ولكن .. فلنضع تصميم بيت ، ونبنه ، ثم نبحث عن أطفال ليسوا أطفالنا ، حتى نرى كيف ستسير الأمور ، وبعدها ن فكر من جديد .. » ، يعنى لابد أن تبدأ باتفاق أساسى حول أمور أساسية قبل أن تبنى بيتا ، فهل لدينا هذا الأساس الذى نقيم عليه دار الأوبرا ؟ ونحن فى وقت يسود فيه خلط شديد فى المسرح ، هى فترة تسودها فوضى التحول إلى شىء لا نعرفه ، وليس هذا حال السينما أو التلفزيون ، إذا أردت أن تصمم ستوديو للسينما اليوم ، فإن الشكل الصحيح موجود . لكنك لا تستطيع أن تقيم دارا للأوبرا ، لأن أحدا لا يستطيع أن يحدد مصادر العروض وأشكالها وطرق تنفيذها على الخشبة التى تتطلبها المائة سنة القادمة . وما يحتاجه « ستوك هاوزن » ، مثلا ليس هو أبدا ما يحتاجه « بريت » والشروط التى يمكن من خلالها تحقيق أفضل عروض الأوبرا فيها ، ليست هى بالضرورة الشروط التى تلائم عرضا جديدا « لزواج فيجارو » .. ومادام ليس هناك حل ، فإن أولئك الذين يدفعهم سوء الحظ إلى بناء دور أوبرا جديدة ، عليهم أن يصلوا لنوع من الحلول الوسطى بين الأشكال الممكنة . وعلى سبيل المثال فإن فى مدينة سيدنى دار رائعة للأوبرا ، وهى تعد صرحا من أعظم صروح العمارة الحديثة ، ولكن النجاح الوحيد لدار أوبرا سيدنى هو مظهرها الخارجى . الذى أصبح مشهورا فى العالم بأسره ، أما فى الداخل ، فإن الأوبرات لا يتم تقديمها ، حتى ، فى المساحة المصممة لها ، إنما تستخدم المساحة المخصصة للمسرح الشرعى ، وهى مساحة قبيحة بالفعل .

البرابرا : هل تجد العمل مع المغنين أكثر صعوبة من العمل مع ممثلين ؟

بروك : المغنى الشاب يشبه تماما الممثل الشاب الا فى أن الأول له حرفة . لقد تعلم شيئا يتطلب مهارة عالية ، وبأشق السبل ، لقد تعلم الموسيقى وتقنيات التنفس والصوتيات ، وقد أجاد اللغات لإجادة تامة ، وحرفته الفعلية هذه تدعمه دعما قويا ، وحتى لو لم تكن لديه سوى أكثر خيبرات التمثيل سخفا وابتذالا ، فمن السهل أن تبعد تمثيله الردى عنه ، وهو لا يؤمن به على أى حال ، هو يؤدى على هذا النحو لأنه لم يجد أحدا يعلمه طريقة أفضل ، فقد طلب منه أن يطوح ذراعيه على أقصى اتساعهما ، أو أنه رأى غيره من المغنين يفعلونها ، وحين يتم استبعاد هذا اللون الزائف من الإشارة فلا حاجة لأن يتخفى على أى نحو آخر . إن لديه مهنته وحرفته الموسيقية الحقيقية لتدعمه ، لذا فأننى أعتقد أن المغنى الذى لديه الحدس والحساسية ، والرغبة فى أداء عمل يتسم بالصدق ، يمكن أن يصبح بالفعل — أكثر صدقا وبساطة من الممثل المحترف . انه ليس بحاجة لأن يفعل الكثير ، وأحيانا يكون عليه أن يوجد فقط .

### مذاق الأسلوب ..

حديث بعد مأدبة غداء صغيرة ..

السيدات والسادة فى دار أوبرا ، « المتروبوليتان » :

من المفروض أن أتحدث عن الأسلوب ، لكن الصعوبة هى أنه لم يسبق لى أن رأيت أسلوبا من قبل ، لقد حملنا عملنا إلى مختلف أنحاء العالم ، وقد شاهدت عروضاً مسرحية تحت أشد الشروط تنوعا واختلافا ، وأعتقد أننى كنت أنظر نحوها باهتمام بالغ ، لكننى لم أر أسلوبا قط . وأعتقد أن اللحظة التى يبدأ عندها المرء فى البحث عن الأسلوب ، والحديث عن الأسلوب ،

فهو إنما يتجه — برأسه مباشرة — نحو حفرة ما أسرع ما يتبلعه ابتلاعا .  
واننى أتخيل أننا جميعا فى جزيرة معزولة ، ولا شئ لدينا نأكله ، وحين  
تقرب مواعيد تناول الوجبات ، ونواجه بأن لا شئ لدينا نأكله سوى  
بعض الأوراق وبعض الخصى . فما الذى يمكن أن يحدث ؟ قد يتتاب الخنثى  
أحدهم إلى الوجبات التى سبق له أن تناولها ، وقد يبدأ الآخر فى السؤال :  
« هل تذكرون مذاق السالمون المدخن ؟ .. » وقد يجيب ثالث : « نعم اننى  
أذكره هل تذكر مذاق الفلفل الذى كان معه ؟ .. » وقد يحاول آخر أن  
يتذكر مذاق الليمون ، فى الحقيقة ، يوما بعد يوم ، تزداد هذه الذكريات  
اختلاطا ، وبعد سنة من العيش على أوراق الشجر ولحائها والفاكهة  
المتفسخة ، فان الشخص الذى كان يتذكر مذاق الليمون ، سيبدأ — فى  
خياله — خلط هذا المذاق بمذاق ثمار البابايا وأوراق الشجر . والمحادثة ،  
التي ستصبح ضرورية أكثر فأكثر ، بالنظر لغياب مادتها الحقيقية ، ستصبح  
لعبة كلمات لا نهاية لها حول لاشئ .

بالنسبة لى ، فان هذا ما يحدث أغلب الاحيان حين يكون الحديث عن  
الأسلوب . لماذا نتحدث عن الأسلوب ؟ لماذا ينشأ هذا الاهتمام ؟ أعتقد  
أن السبب هو — إلى حد كبير — عدم وجود وجبات الطعام ، ونظرا لأن  
السبب الحقيقى للوظيفة كلها ، السبب الذى من أجله يجلس الانسان إلى  
المائدة هو أن يحصل على غذاء ما . لأن لديه جوعا معينا . لكن هذا الغذاء  
قد ضاع ، قد نسى ، ومن ثم يتم ملء الفراغ بالاحلام أو التأملات ،  
وأظنكم تجدون أن هذا ما يحدث فى معظم الحالات ، حين يبدأ البحث عن  
الأسلوب .

ويصبح البحث عن الأسلوب أكثر بروزا ، حين يتلاشى الطعام .

واننى مصدوم لحقيقة أنه فى المسرح على وجه العموم ، وفى المسرح الكلاسيكى على وجه الخصوص ، وفى المسرح الأوبرالى على وجه أكثر خصوصاً — هناك خلط غريب حول كلمة ماهو « مصنوع أو متكلف ( artificial ) » ، هل هى كلمة نبيلة للمديح ، أم هى من تعبيرات النقد الخفيفة . تلك الليلة ، أثناء عرض « كارمن » جاءت إلى سيدة بعد العرض وقالت لى : « أريد أن أتحدث معك عن نيرانك .. »

كانت فى العرض ثلاثة نيران حقيقية فى أحد المشاهد ، وكانت هامة جداً بالنسبة لنا ، وفى كل المدن التى قدمنا فيها العرض كنا نذهب إلى أقسام الحرائق فيها ، ونقول لرجال الاطفاء اننا نعرف أنهم لا يحبون النيران الحقيقية ، لكنها بالنسبة لنا ذات أهمية حيوية ، وكانوا عادة يتفهمون مطلبنا ، ونحصل منهم على تصريح خاص بتلك النيران .

هكذا جاءت إلى هذه السيدة ثم قالت : « هل تستطيع اجابتي عن السؤال : لماذا تشعل هذه النيران الحقيقية ، فى حين أنك تستطيع أن تجعلها نيراناً اصطناعية ؟ .. ونظرت اليها مندهشة ثم قلت : « ماذا تقصدين ؟ .. » أجابت : « انت تعرف ، تلك الأشياء الكهربائية ذات الأضواء واللهب ... ليست هذه نكتة ، وأعتقد أنها شئ هام جداً ، ورمز عظيم من رموز زماننا لأن تلك الطريقة التى بدت لنا حقيقية ، بدت لها تعسة ، ولو أن هناك آلة الكترونية ضخمة ، بوسعها أن تصدر ألسنة لهب مرتفعة ، تقلد النار الحقيقية ، لكانت جذيرة بما ينفق فيها من مال .

انى لم أبتكر هذه الحكاية كحكاية رمزية ، انما حدثت بالفعل ، وبدت لى شديدة الدلالة على الانقسام الحادث بين شكلين من أشكال المسرح ، أو فنقل بين شكلين من أشكال الخبرة . ثمة اتجاهان : اتجاه نحو النظر إلى ماهو

أو ما يبدو ، أو ماهو من السهل قبوله على أنه ممكن ، على أنه قريب إلينا ، على أنه بسيط ، على أنه حقيقى على أنه طبيعى . والاتجاه الآخر الذى يقول بأن كل ماهو حقيقى وطبيعى إنما هو يشع إلى حد كبير ، فنحن نحيا فى عالم مقرف ، ونحن مرتبطون طول يومنا بما هو حقيقى وطبيعى ، كان الله فى عوننا ، فلنهرب من هذا العالم القبيح أسرع ما يمكننا . ثم نهرب . نهرب إما إلا الأحلام ، أو نهرب من الحاضر إلى الماضى .

هنا ، فان الأمر شبيه بأولئك الناس الذين يتحدثون عن الطعام فى الجزيرة المهجورة ، فلا أحد يعرف ، حقا ، ماذا كان الماضى ، وكلما أمعن الماضى فى الابتعاد قلّ ما يعرفه عنه أى انسان ، ويخترع المرء تقاليد خيالية لا يستطيع أحد أن يؤكدها ، وتصبح هى الرموز ذات الأسلوب لذاكرة عن الماضى غير الموجود . وثمة طريقتان دائما فى النظر إلى أى شىء ، نخذ القرن الثامن عشر ، موسيقى القرن الثامن عشر أو كلمات القرن الثامن عشر ، أو سلوك القرن الثامن عشر ، هى أما أن تكون تعبرا عن شىء كان ذات يوم حافلا بالمعنى ، حيا وحقيقيا بالنسبة لانسان ماقد مضى ، ومضى زمانه ، ولا صلة لنا به الا عن طريق العمل . ومن ثم يصبح هذا العمل ذا أهمية لنا فقط إذا استطاع — بطريقة أو بأخرى — أن يصبح حيا ، حقيقيا وذا معنى بالنسبة لنا . إذا حدث هذا ، كان معناه أن العمل لم يعد من الماضى ، انه لا يأخذنا إلى الماضى ، لكنه يأتى بالماضى إلينا الآن ، فى الحاضر ، وأظن هذا حين يحدث تصبح لنا علاقة حية وثيرة بكائنات انسانية لم تعد موجودة ، وتلك معجزة لها طابع السحر ، وجائزة ثمينة .

واما أن تمضى فى الاتجاه للعاكس الذى يقول : « ان الماضى قد راح ، ولكن آه .. كم يكون ممعنا أن نركب آلة الزمن ، ونغضى إلى هناك ، لاشك

في أنه سيكون أفضل من عالمنا هذا التعس .. » ، وهكذا نمضى ، بعون التقاليد وأشكال التراث المشكوك فيها ، والوثائق والرسوم وما إليها ، بنى ماضيا كامل الزيف ، فيه يحدث أن يحمل كل فرد من أفراد القرن الثامن عشر مندبلا ، وثمة خبراء موجودون دائما ، تجد أحدهم قد أنفق عامين من دراسته الجامعية يدرس موضوعا مثل « وظيفة المندبيل عند السادة في القرن الثامن عشر .. » ، وستجد وثائق أخرى موجودة عن التعبيرات التى تتسق وانسان القرن التاسع عشر ، والطريقة التى كان يصلب بها قامته ، وما إلى ذلك . وهذا كله زيف كامل وعلى سبيل المثال فلو جاء شخص بعد مائة سنة ، سامحه الله ، وأراد أن يعد أوبرا عن وثمة غداثنا اليوم ، فانه سيجعلنى — في هذه اللحظة — في ثياب السهرة ، لأنه حين نظر في الوثائق تبين له أنه في كل المناسبات الرسمية ، فان أى شخص يكون في موقعى ، يتوجه بالحديث إلى آخريين ، خاصة في دار للأوبرا ، لابد أن يلبس ربطة عنق بيضاء ، أو يكون في ثياب السهرة . هكذا تبقى ذاكرة الماضى المختلطة .

وفي الحقيقة ، وسواء شاء المرء أو لم يشأ ، فان أحدا لا يستطيع بلوغ حقيقة التاريخ عن طريق اعداد مجموعات للمظاهر الخارجية ، ان هذا لا يمكن عمله ، وما نستطيعه الآن هو أن نمضى للاتجاه المعاكس ، ونعود إلى الملاحظة . الملاحظة التى توفرت لى ، من رؤية مختلف الاساليب المسرحية في أماكن مختلفة من هذا العالم ، كانت تحمل دائما نفس النتيجة ، يفكر الانسان في الأسلوب فقط حين يلاحظ جماعة من التلاميذ مع معلمى الدرجة الثانية . واللحظة التى يتم تجاوزها — حتى لو بدا الشكل اصطلاحيا — هى مايراه الانسان حقا عن الطبيعة الانسانية . ذلك شيء غير عادى . وإذا ذهب لمشاهدة واحد من أكثر عروض المسرح شكلية ، أعنى مسرح العرائس اليابانى

« بونراكو » ، وهى عروض عظيمة لحدث أسلوبى على مستوى رفيع ،  
فستسمع الناس يقولون : « انك ستصدق أن المرائس كائنات حية .. »

التقني في الهند أخيرا بواحد من الاثنين اللذين بقيا على قيد الحياة من معلمى  
أحد أشكال الرقص التراثى الموغل فى القدم ، وقدم أمام عدد قليل منا عروضاً  
لنوعات مختلفة ، مستخدماً أكثر اللغات المسرحية أناقة فى الإشارة يمكنكم ان  
تتخيلوها . كل شيء قد تم وضعه فى شكل ، وتم تقنيه لدرجة أنه يصبح غير  
مفهوم على الإطلاق لمن لا تتوفر له معرفة بكل القوانين . وما وصل عن طريق  
هذا كله كان شيئاً بالغ البساطة ، انطباعات انسان فى موقف انسالى خالص .  
وقد رأيت راقصة هندية عظيمة فى أسلوب آخر ، وما رأيته بالفعل كان رقصة  
امراة فى علاقتها بطفل وكيف تعيده إلى البيت بأكثر الطرق بساطة وبعداً عن  
العادية . اختفت هندية الراقصة وثقافتها ، أما ما وصلنا مباشرة فكان ذلك  
الشيء البسيط المتمثل فى طريقة امرأة تنادى ابنها ليأتى إليها . وهذا ماحدث  
لنا جميعاً نحن الحاضرين . ولا شيء آخر . ولكن كان فيها سمة خاصة وعمق  
وحقيقة لا يمكن لأحد أن يراها فى مكان آخر .

وقد توجهت بالسؤال إلى ذلك الممثل العجوز : « أريد أن أعرف ،  
ما الذى تتخيله وأنت تؤدي ؟ .. » ، ولأنه لم يكن يؤدي سوى هذا  
الرقص المسرف فى شكله ، فقد تحدث فقط عن التقنيات وعن قوانين  
الرقص ، وكنت أريد أن أعرف منه ما الذى يهدف اليه بعمله . قال :  
« انه أمر بالغ البساطة . اننى أريد أن أجمع معاً كل ما خيرته فى حياتى ،  
وهكذا فأننى حين أفعل ما أفعل ، فأننى أقدم شهادة بكل ما أحسست به ،  
وكل ما فهمته .. » .

ومن الواضح أن الأساليب موجودة ، بنفس المعنى الذى توجد به آلاف القوانين المختلفة ، وليست كل القوانين هى ذاتها ، وللتظرة الأولى تبدو بعض القوانين حقيقية ، وبعضها الآخر مصطنعا ، ومن المؤكد أن الطبيعة الاصلية التى كانت فى « ستوديو الممثلين » كانت تعد ، فى زمنها ، أقرب ما تكون للحقيقة ، ونحن اليوم نرى أنها كانت مجموعة قوانين مثل أية مجموعة أخرى . هى قانون يوحى بالحياة الحقيقية ، لكنك لو وضعتها جنباً لجنب أكثر الأشكال زيفاً واصطناعاً ، لما وجدت اختلافاً يذكر . فكل شيء منفرد بعمله يمر عبر شكل . كل شيء يتم « أسلوبته » .

أى صورة ، لا يهم ماذا تكون ، أى فكرة ، أى تتابع للأفكار ، أى تتابع للكلمات يمكن أن يوضع بحيث يبدو مصطنعاً ، مصطنعاً بأسوأ معانى الكلمة ، أى ، جوهرها فاقداً للحياة . والآن يمكن أن يكون أمامكم شخص يخطو على خشبة المسرح فى ثياب حديثة ، ينظر نحو الجمهور ، ثم يقرأ شيئاً عن غزو جرينادا ، ويقلد رونالد ريجان فى التلفزيون ، لكن هذا لن يجعله ، بالضرورة ، ابن اليوم ، فأنت تستطيع أن تبقى ناظراً اليه وتقول إن هذا مصطنع . فاقداً للحياة ، خلوا من المعنى . ثم يأتى شخص آخر إلى المسرح ، بكلمات وإشارات لا أحد فى الشارع يمكن أن يستخدمها لكن الانطباع الذى يخلفه انطباع مستقيم ومباشر وينتمى للحاضر .

وكل ما على المرء أن يفعله هو أن يمنع نفسه بصراحة من أن يُستدرج إلى مسائل فنية لا أهمية لها ، وأن يرجع دائماً إلى ماهو مركزى . هل الكلمة ، هل الحركة ، هل الأزياء ، هل تصميم المناظر ، هل الاضاءة ، هل العمل كله ، هل اختيار تقديم هذا العمل كله — هل كل هذه القرارات صادرة عن الرغبة فى خلق شيء تدب فيه الحياة الآن ؟ إذا تبع المرء هذا

الخط ، فسيجد أشياء كثيرة فقدت أهميتها ، وأشياء أخرى أصبحت ذات أهمية حيوية . أى أن النظام الفعلى للأولويات عندنا هو الذى يتغير .

وأعتقد أن على الواحد منا أن يواجه حقيقة أن هناك حقائق . ونحن جميعا ضحايا الحقائق التى لا يمكن أن تتغير ، ولا يمكن انكارها . وعالم الأوبرا يواجه أعظم الصعوبات لتوفير الشروط التى هو بحاجة اليها . وأهم شئ هو أن نضع الأشياء الأولى أولا ، وأن يضع الانسان أعظم طاقاته فى أكثر الأماكن احتياجا لها ، وهذا يعنى رؤية الشروط التى يمكن فى ظلها أن يتوفر للمؤدين ولكل — الفنانين المعاونين لهم — الوقت والهدوء والأمن الاقتصادى والنفسى والعاطفى ، والتى يصدر عنها إمكان النظر فى تجاوز الأسلوب .





## الفصل الثامن

### سينما اغيابة

#### إخراج مسرحية للسينما ..

أخرجت عدة أفلام عن مسرحيات سبق أن أخرجتها للمسرح ، وكان كل منها تجربة مختلفة . وقد حاولت أحيانا استخدام المعرفة بالموضوع التي توفرت لى فى المسرح لإعادة خلقه للسينما بوسائل مختلفة . وعلى سبيل المثال فقد صورنا « الملك لير » بعد سبع أو ثمانى سنوات من إخراجها للمسرح ، وكان التحدى الفائق هو إعداد الفيلم دون التعلق بأية صورة من صور صياغتها المسرحية .

أما حالة « مارا / صباد » فكانت مختلفة كل الاختلاف . تحدثنا ، أنا وبيتر فايس ، حديثا طويلا حول إعداد فيلم حقيقى عن « مارا / صباد » دون التزام بنقطة انطلاق بعينها . وفكرنا أن نبدأ بمجموعة من الأنصار الضجرين ، متحيرين ماذا يفعلون فى ليلتهم ، فيقررون الذهاب إلى مصنعة « شارتون » ليلقوا نظرة على المجانين هناك ، وبدأنا فى إعداد صياغة ووضع خطوط عامة للسيناريو ، ثم تبين لنا أن ما نحن سعداء بإبداعه سيكون فيلما باهظ التكلفة لا تقوى على إنتاجه .

وفى يوم من الأيام ، قدم رئيس « الفنانين المتحديين » ديفيد بيكر ، ميزانية متواضعة قدرها ٢٥٠ ألف دولار ، إلى مخرج إنجليزى ذى خيال خصب هو ميشيل بريكت ، ولأى ، لإعداد فيلم عن « مارا / صباد » بحرية كاملة ، وبالطريقة التى نختارها شرط أن ينتهى فى الموعد المحدد له . وبحسبة

سريعة تبين لنا أننا يجب أن ننتهى من إعداد الفيلم خلال خمسة عشر يوماً .  
وكان هذا تحدياً مثيراً ، لكنه كان يعنى - بطبيعة الحال - إدراك الصورة  
على نحو مختلف كل الاختلاف ، وأن نبقى على مقربة قدر الإمكان من  
الصياغة المسرحية ، التى كانت تدرجاتها تامة وجاهرة . فى ذات الوقت  
كنت أود أن أرى إذا كانت هناك لغة سينمائية خالصة تستطيع أن تأخذنا  
بعيدا عن الحدود النهائية للمسرحية المصورة ، وأن تقتصر شيئا من الإثارة  
السينمائية الخالصة .

وهكذا . ثلاث كاميرات أو أربع تعمل دون توقف ، وتستهلك مئات  
البارادات من الفيلم الخام ، صورنا العرض مثل مباراة فى الملاكمة . تقدمت  
الكاميرات وتأخرت ، لفت وزحفت ، محاولة أن تسلك على نحو ما يحدث  
فى عقل المتفرج ، وأن تستثير تجربته ، وأن تتبع التفاعلات الفكرية المتناقضة ،  
والضربات واللكمات التى ملأ بها بيتر فاميس مستشفى تلك للمجانين ،  
وفى النهاية حاولت أن أقنع وجهه نظره ذاتية جدا حول الحدث ، ولم  
اكتشف إلا فيما بعد أنه فى هذه الذاتية يكمن الاختلاف الحقيقى بين الفيلم  
والمسرح .

وحين سبق أن أخرجت المسرحية للمسرح ، لم أحاول أبدا أن أفرض  
وجهة نظرى على العمل ، على العكس ، فقد حاولت أن أجعله متعدد  
الوجوه قدر الإمكان . ولهذا كان المتفرجون أحراراً فى كل مشهد وفى كل  
لحظة فى اختيار النقاط التى تعينهم أكثر من سواها . وبطبيعة الحال كانت  
لى ، أنا أيضاً ، اختياري ، وفى الفيلم فعلت ما لا يستطيع مخرج الفيلم أن  
يتجنبه ، وهو أن يعرض ما تراه عيناه . فى المسرح ينظر ألف متفرج إلى  
نفس الشيء بألف زوج من العيون ، لكنهم - فى الوقت ذاته - يدخلون

في رؤية جماعية مركبة . هذا ما يجعل التجريبتين مختلفتين كل الاختلاف .  
في السينما والمسرح كليهما يبقى المتفرج في العادة سلبيا إلى هذه الدرجة  
أو تلك ، هو في نهاية الطرف المستقبل للدوافع والإيماءات ، وفي السينما  
هذا شيء أساسي جدا ، لأن قوة الصورة تبلغ حدا أن تغمر المتفرج تماما ،  
ولا يمكن أن يفكر فيما يراه ، إلا قبل أو بعد حدوث التأثير ، أما في ذات  
لحظة حدوثه فلا يمكن أبدا ، فحين تكون الصورة حاضرة بكل قوتها ،  
وفي تلك اللحظة الدقيقة التي يتم استقبالها فيها ، لا يستطيع المرء أن يفكر  
أو يحس أو يتخيل أى شيء آخر .

في المسرح ، يتحدد مكانك على مسافة معينة . هذه المسافة تتغير بشكل  
دائم ، والأمر لا يقتضى سوى ظهور شخص على الخشبة يفرك بأن  
تصدقه ، ومن ثم تقل المسافة ، وتخبر تلك الخاصية المعروفة ، « بالحضور »  
والتي تعنى قيام نوع من العلاقة الحميمة . ثم هناك الحركة العكسية ، أى  
حين تزيد المسافة فتحس بأن شيئا فيك قد تمدد واسترخى ، وأنتك أبعدت  
قليلًا ، والعلاقة المسرحية الحقيقية هي مثل أية علاقة حقيقية بين اثنين من  
البشر ، تختلف دائما درجة الاستغراق فيها ، لهذا يتيح المسرح للمرء أن  
يعبر شيئا ما على نحو قوى لدرجة لا تصدق ، وأن يستبقى - في ذات  
الوقت - قدرا من الحرية . هذا الوهم المزدوج هو أساس الخبرة المسرحية  
والصورة الدرامية معاً . وتتبع السينما نفس المبدأ من خلال اللقطات المقربة  
واللقطات البعيدة ، لكن تأثيرها مختلف كل الاختلاف .

وعلى سبيل المثال ، في « مارا / صاد » كان الحدث على خشبة المسرح  
يستثير دائما صورا إضافية . هي - في عقل المتفرج - تعزّز ما يراه على  
الخشبة . كان ثمة المجانين الذين يقلدون مشاهد من الثورة الفرنسية ، وكانوا

يقدمونها بقدر محدود ، لكنه كاف كى يستثير الخيال لإكمال الصورة . وقد حاولنا اقتناص هذا التأثير فى السينما ، ونجحنا فى بعض المشاهد . فى لحظة من اللحظات تدق شارلوت كوردای باب مارا ، على المسرح ، قدمنا هذا بأكثر الطرق مسرحية وبساطة : مد شخص ذراعه ، وتكفل آخر بإحداث الضئوت ، وأعاد الطرق ، فقام شخص ثالث بإصدار الصرير الذته يحدثه فتح الباب - كان هذا مسرحا خالصا . وأثناء التصوير قدرت أن أرى ما إذا كان ممكنا - رغم الحُرْفية الصارمة فى صورة الكاميرا - إتاحة هذه الرؤية المزدوجة للمتفرج أم لا . هذا نوع المشاكل التى برزت طوال فترة إعداد الفيلم .

والأمر مشابه فى حالة « الملك لير » . إن قوة المسرحية الشكسبيرية على الخشبة صادرة عن حقيقة أنها تحدث فى « لاماكان » . ومسرحية شكسبير لا تصمم محدد لمكان أحداثها ، وأية محاولة - سواء كانت معززة بأسباب جمالية أو سياسية - لبناء إطار حول مسرحية شكسبير إنما هى قيد يتحمل مخاطرة إنقاص قيمتها . أنها تستطيع أن تغنى وتغنيا وتتفنن فقط فى مساحة فارغة .

المساحة الفارغة هى التى تتيح لك أن تستدعى للمتفرج عالما مركبا ينطوى على كل العناصر التى ينطوى عليها العالم الحقيقى ، حيث نجد علاقات من جميع الألوان : اجتماعية وسياسية وميتافيزيقية وفردية ، تتعايش وتتأزج ، لكنه عالم يتم خلقه وإعادة خلقه لمسة بعد لمسة ، وكلمة بعد كلمة ، وإشارة بعد إشارة ، وعلاقة بعد علاقة وموضوعا بعد موضوع ، وشخصية فى تفاعل بعد شخصية فى تفاعل - يتم هذا والمسرحية تتكشف بالتدرج . وفى أى مسرحية لشكسبير ، من الجوهرى للممثل والمشاهد ،

أن تبقى بخيلة المتفرج في حالة انطلاق دائم ، بالنظر إلى الحاجة للحركة خلال هذه المتاهة المعقدة ، ومن ثم تبلغ قيمة المساحة الفارغة أقصى أهميتها ، من حيث أنها تتيح للمتفرج - كل ثانيين أو ثلاث ثوان - فرصة أن يستعيد نقاء عقله ، وتتيح له أن يفقد انطباعات ، كان من الأفضل له لو أنه استبقاها .

وهذا مماثل تماما لمبدأ التليفزيون . فالصورة واستمرار تدفقها على شاشة التليفزيون لا يمكن فصلها على الإطلاق عن المبدأ الإلكتروني للعودة الدائمة ، - نقطة بعد نقطة - إلى شاشة محايدة . ولو أن الشاشة استبقت الصورة لمدة تتجاوز سدس الثانية فلن تعود قادرا على رؤية أى شيء . وهذا تماما ما يحدث في المسرح . فحين يواجه المتفرج خشبة محايدة تماما ، فإنه يتلقى - خلال ثانية واحدة - دافعا يدفعه لأن يُعَد الصورة ، نمثلا حين يسمع كلمة « الغابة » في « حلم منتصف ليلة صيف » فهي كافية لاستثارة المشاهد بكامله ، عملية الاستثارة هذه يجب أن تبقى حية ونشطة خلال الدقائق التالية ، حتى يمكن - من خلال عبارة واحدة - إدراك العنصر كله في وقت واحد ، بعدها ينتقل كل شيء من مقدمة العقل لمستوى آخر ، حيث يظل هناك ، خفية ، كمؤشر يهدينا لفهم المشهد .

وقد تُحمى هذه الصورة تماما ، حتى تأتى لحظة ، بعد مائتي سطر من المسرحية ، نحس فيها أنك بحاجة لظهور صورة الغابة . فيما بين هاتين اللحظتين ، فإن الصورة تكون مخفية تماما ، مفسحة مكانها في العقل لنظام أو نسق مختلف من الانطباعات ، قد يكون ، مثلا ، إمعان النظر في الأفكار والمشاعر المخفية تحت السطح . أما الفيلم فمختلف تماما . هنا أنت في صراع دائم مع مشكلة الأهمية الطاغية للصورة ، في اقتحامها ، وبقاء

تفاصيلها زمتنا طويلا بعد انتهاء الحاجة إليها . إذا كان عندنا مشهد يستغرق عشر ثوان في الغابة ، فلن نستطيع التخلص من أشجارها أبدا .

وبطبيعة الحال ، هناك « مكافئات » فيلمية ، وهناك الخلف ، وهناك استخدام العدسات التي تبقى على مقدمة المشهد فقط ، وتلقى بقيته بعيدا عن البؤرة ، لكن هذا كله ليس هو الشيء نفسه . إن حقيقة الصورة هي ما تعطى للفيلم قوته وتضع له حدوده . وفيما يتعلق بفيلم لشكسبير ثمة صعوبة أعمق ، تتمثل في ضرورة قيام رابطة بين الإقاعين : إقاع مسرحية شكسبير هو إقاع كلمات المسرحية ، وهو إقاع يبدأ من الجملة الأولى في المسرحية ، ويظل يتدفق حتى النهاية ، وهو في حاجة دائمة للكشف عنه وتدعيمه . وهو يختلف تماما عن الجزر والمد في الصور الذي هو المبدأ الأساسي في الفيلم . وعملية خلق التطابق بين هذين الإقاعين صعبة جدا بل هي مستحيلة تقريبا في الحقيقة . ونفس المشكلة تظهر حين تصوير الأوبرا كفيلم سينمائي . أقول أنها مستحيلة تقريبا لأن هناك لحظات من الفيض يستطيع فيها المرء ملامسة المثال على استحياء .

## إله الذباب ..

كان سام سيجل - وقد وضع إحدى يديه تغطي عينا مقروحة - كمن يضرب الماء بيديه وقدميه ، وثمة كرة من كرات الشاطئ تنثر رذاذ الماء فيما بيننا . كان قد اشترى حق رواية إله الذباب ، ودعا إلى أول اجتماع لمناقشة الرواية . وسأل : « ماذا سنسمى الفيلم ؟ .. » وفي ومضة مرعبة انكشف أمامي العام القادم ، واستطعت أن أرى سلسلة متصلة الحلقات من الإحباط ، وعرفت أننا لا يمكن أن نصل لاتفاق حول شيء واحد .

وإذا كان كتاب جولدنج أشبه ما يكون بتاريخ الإنسان محفوظاً في قدر فخارى ، كذلك فإن حكاية إعداد هذا الفيلم أشبه ما تكون بتاريخ مكتف للسينا يبرز كل أنواع الحيل والإغراءات والحسرات على كل مستويات الإنتاج .

وكان كينيث تينان قد أعطى الرواية في البداية ، فوضعتها جانبا وقد صممت على إخراجها للسينا ، حتى أنني لم أكد أصدق الأخبار التي سمعتها بأن « ستوديوهات ايلنج » قد اشترت حقوق الرواية من وليم جولدنج في مقابل ألفي جنيه ، وأن لديهم بالفعل مخرجاً يعمل بهمة ونشاط ، لكن أصدقائي الساخرين في مؤسسة « ايلنج » أكدوا لي : « أن هذا مجرد أسلوب متبع ، ونحن لن ننفذ هذا العمل أبداً ، وأنا سنناقشه ، ونجهزه ، ونكتب له النص ، وخلال سنة أو نحوها سيصل أحدهم إلى اليقين بأنها مغامرة مكلفة ، وينتهي الأمر عند هذا الحد ، وسوف ترى » .

وبقيت منتظراً ، قلقاً ، متشككاً ، في حين تمضي العملية في طريقها المرسوم ، ثم سمعت شائعات مزعجة بأن « نيجيل كينيل » قد كتب لها نصاً ممتازاً ، وأنه تم اختيار مكان التصوير في « باريردف » ، وأن طاقم الممثلين يجري إعداده . وذات يوم تقرررت الميزانية ، وكان على أحدهم أن يقرر ما إذا كان موضوعاً مثيراً حول حفنة من الصبغة يمكن أن يحتر استثماراً مناسباً لمبلغ مائتي ألف جنيه ، ومن الصعب أن توجه اللوم لمن قرروا أنه ليس كذلك .

وأصبحت حقوق « إله الذهب » معروضة للبيع ، وقد ارتفع ثمنها إلى ثمانية عشر ألفاً ، وحين سمعت بهذا هرعت إلى سام سيجل ، وقد أحرقت حسبة سيكولوجية خاطئة كلفتني كثيراً فيما بعد ، وانطلقت فيها من افراض أن سام سيجل - كصديق قديم - مهياً لأن يأخذ موقفاً أبويًا صغيراً من تلك المغامرة

التجريبية الصغيرة ، وكنت أسير على هدى أننى إذا استطعت أن أبقي ميزانية الإنتاج منخفضة فإنه سيطلق يدى فى العمل . لقد أخطأت تقدير جوهر المنتج الناجح الذى شكلته هوليوود .

ان المنتج الكبير فى زمنه لا يعمل إلا إذا وُحِدَ تماما بين ذاته وبين العمل الذى ينغمس فيه ، وهو بالتالى سيصل حتما إلى التضارب مع مخرج يعمل على الطراز الأوربى ، ويعمل بنفس مبدئه . وقد قال لى أورسون ويلز يوما - وكنت قد فرغت تقريبا من فيلم مع هارولد هشت وبيرت لانكستر - : « لا تعمل أبدا مع منتج هو فى قمة نجاحه .. » ، وقد تذكرت كلماته هذه بندم وأسف .

كل ما كنت أريده هو مبلغ صغير من المال ، دون نص ، فقط مجموعة من الصبية ، وكاميرا ، وشاطيء . وكل ما كان يريده المنتج هو نص مكتوب بالتفصيل يضمن له أن الفيلم سيكون له « قيم عالمية » قبل أن ينفق أى مبلغ كبير . وسرعان ما بدأ أصدقاء سام سبيجل الساخرون يقولون : « أنه لن ينتج الفيلم أبدا .. » ويتنبأون بأسلوب شبيه بأسلوب مؤسسة « ايلنج » . هذه المرة ، ارتبطت آمالى ومشاعرى معا ، وأيقنت قدوم الكارثة ، فقط على نوبات متقطعة .

ولمدة سنة ، بدا أننا نسير فى خطا الإنتاج . قام المدير الفنى بالبحث عن مكان فى أسبانيا وأفريقيا ، وذهبت أنا إلى جزر الكنارى ، وأجرينا مقابلات للأطفال وكان بيتر شافر منهمكا فى كتابة نص ، وعلى نحو يزنطى نموذجي تعاقد سبيجل ، سرأ ، مع ريتشارد هيوجز ، على كتابة نص منافس فى نفس الوقت .

وقد عشنا - أنا وشافر - بعمق حياة مثقفى. هوليود معذب الضمائر حيث التشريح الكامل لآلية الحلول الوسطى مطروح عاريا . وأنى أذكر سؤال شافر فى البداية : « كيف بالله يمكن أن نغير العنوان ، ونغير الصبيان إلى بنات والانجليز إلى أمريكان ؟ .. » وأجبت على سؤاله بالترير المطلوب : « أفرض أننا لم نسمع أبدا اسم جولدنج ، وأن أحدا قد جاء إلينا بمشروع عمل فيلم عن جماعة من الصبيان والبنات من جنسيات مختلفة ، ألقى بهم إلى جزير مهجورة . ألا نستطيع أن نعد حكاية جديدة ومثيرة عنهم ؟ .. » وبطبيعة الحال كانت الحجة مقنعة ، لأننا كنا نريد أن نقنع أنفسنا .

فى اللحظة التى أدرك فيها جولدنج « أسطورة إله الذباب » بلورت هذه القصة - ربما هذه القصة وحدها - مشاعره فى شكل واحد قوى ومؤثر . غير أننا نأمل الكثير من التوافق ، بمعنى أن يستطيع كتاب آخرون أن يجدوا فيها ، بالضبط ، ما تتطلبه احتياجاتهم الإبداعية ، فى ذات الوقت . وهذا هو الخطر دائما فى « إعداد » الروايات للشاشة .

وقد أعد شافر ملحمة متميزة تستغرق ست ساعات . كانت ثمة رحلة هائلة نحو قمة جبل ، وتتابع غير عادى يستغرق حوالى الساعة فى كهف . وأنى أذكر ثلاثة طقوس معقدة ، تحدث معا ، كل منها يكفى موسما كاملا فى « مسرح القسوة » لكن المزيج المكون من شافر وجولدنج وسبيجل وأنا ، وكل يدفع فى اتجاه معاكس ، كان شيئا غير محتمل . ضاع الوضوح ، وتحديد الألوان القاطع فى الرواية ، وضاعت معه القوة الحقيقية للموضوع ، وهكذا ، وعلى مضض تم استبعاد النص الذى يستغرق ست ساعات وحاولنا ، شافر وأنا ، العودة للكتاب من جديد .

وكلما زاد اقترابنا ، زاد خلافتنا مع المنتج . قابضنا مواقع مهمة بأخرى

غير مهمة ، وكلما مضينا في هذا السبيل قل ما نكسبه . ان العناء الذى يقدمه جولدنج من التعقيد والتداخل بحيث إن أى تغيير فيه يمكن أن يودى به كله . ونحن منهمكان إلى هذا الحد ، وقريران لهذه الدرجة من تفاصيل المعركة ، مرت التنازلات الكبرى تحت أنوفنا ونحن ننظر .

النص الثامن الذى أعدناه كان مثل أرض معركة مليئة بالخفر والتلويب ، لكننا كنا متوحدين به لدرجة أننا كنا نظن أننا سنشرح فيه على الفور . على أى حال ، أصبحت الآن أمام سبيجل ميزانية تم إعدادها ، وحين رأى أنها - حسب مقاييسه فى العمل - ستصل إلى خمسمائة ألف جنيه ، قدم لنا خدمة حقيقية هى استبعاد المشروع ، وانقضى عام آخر و « إله الذباب » على الرف كما كان .

وفى نفس الوقت ، كان ثمة أمريكى شاب هو لويس آلن يستكشف إمكانيات فكرة جديدة فى نيويورك . فقد أحس أنه يمكن إيجاد مناصرين من نوع خاص ، قد يهم الواحد منهم بأن يدفع ألفى دولار من أجل فيلم ما ، وبهذا المبلغ سيتتفى القلق الخاص باحتمال خسارة كبيرة . وكان هو وزميلته دانا هودجسون قد فرغا لتوهما من تمويل فيلم « ارتباط » بهذه الطريقة ، وعرضنا أن يفعلا الشيء نفسه لإله الذباب . وبطبيعة الحال كان علينا الآن أن نتفاوض حول الحقوق ، ثم تخفيض الثمن إلى خمسين ألف جنيه زائدا ثلث أرباح المنتج ، وبلغت ميزانيتنا ثمانين ألفا ، أى أننا حين أئتمنا الصفقة كنا قد انفقنا أكثر من نصف رأسمالنا على الحقوق ، وكان هذا يعد رقما قياسيا .

وعلى أى حال فحقيقة أن نصنأ الأخير الذى لا جدوى منه كان مكتترا وثقيلا جعله - حرفيا - يساوى ثقله ذهبيا . كنا أنا وشافر محبطين فائتمناه

بأوصاف تفصيلية مسهبة المناظر لم نرها أبدا ، وبحركة خيالية للكاميرا لكنها شديدة الإحكام ، وهكذا بفضل هذه الوثيقة ثقيلة الوزن ، أحس أكثر من مائتي مشجع في واشنطن بأنهم يسهمون في مشروع حسن السمعة . ولحسن الحظ أن بعدهم عن الشؤون العملية لإنتاج الأفلام جعلهم غير واعين بالسؤال الأساسي الوحيد الذي يطرحه مشجع متمرس وهو : كيف نضمن أن هذا الفيلم سيكتمل ؟ .

وقد أدت التجربة المريعة للممولين الذين خسروا مرة أموالهم لأن يطوروا نظاما لحمايتهم ، لذا فهم يصرون على إقرار جداول العمل ومراجعة الميزانيات ، وعلى هذه الأسس يتأكدون من إمكان إكمال الفيلم . وكنا نعرف أننا لا نستطيع أن نعد ميزانية لأن المبلغ الذي جمعناه لن يكفى ، ولا نستطيع أن نضع جداول عمل ، لأن كل عمل يتم مع الأطفال محوط دائما بعدم اليقين . كنا نضئ إلى المجهول ، ونعرف أن الحظ والإيمان هما الضمان الوحيد لإكمال العمل .

في فرنسا ، يكلف تقديم الفيلم مائة وخمسين دولارا ، هذه المائة والخمسون تؤدي بك إلى اليوم الأول للتصوير ، حينذاك ستدور عجالات كثيرة تمهلك إلى اليوم الثاني ، وسرعان ما سيصبح لديك ما يكفى لتبرير طلب قرض يجعلك تواصل مدة أطول . كان سؤالنا الوحيد هو كيف نبلغ نقطة اللاراجوع .

وفي يوم جاء إلئى أحد مساعدي في نيويورك واسمه مايك ماكدونالد ، سألتني حائرا : « من هو بيل بتر الذى طلبت منى الاستشهاد به ؟ .. » . شرحت له أنه الصبي السمين الدائم في مسلسل هزلى إنجليزى شهير ، وهو النموذج الكامل لشخصية ييجى قال مايك : « آه .. » .

« سأذهب لرؤية رجل أعمال إنجليزي في مكتبه في مانهاتن ، وأقول له أننا نعيد فيلمنا ، وأنها بحاجة إلى أولاد إنجليز على هذا الجانب من الأطلسي ، انه عشن ، يفقد الود ، وأنى أضيع له وقته . آه ، لا ، أنه لا يستطيع أن يفعل شيئا . يا صديقى القديم ، هذا ليس طريقى فى العمل . حيثذ سأقول له : « أننا نبحث عن شيء مثل بيلى بتتر سيعتدل فى جلسته ، ويقوء ، ويزيح الباب جانباً . من هذه اللحظة لن نواجه مشاكل كبيرة .. » .

كنا قد عملنا على أساس أننا نستطيع أن نستقدم الأولاد من إنجلترا ، وهكذا قررنا البحث عن أولاد بريطانيين ممن جاؤوا الولايات المتحدة على نفقتهم ، بدأ ماكدونالد يقف على أرصفة الميناء ، يتقرب إلى العائلات التى تبدو محملة بمجرد أن تطلأ أقدامهم التراب الأمريكى ، تسكع طويلا فى الساحات ، وكتب إلى عائلات السفارة فى واشنطن ، وعثر — عن طريق دليل التليفون فى نيويورك — على عدد من نوادى الانجليز ( Old Etonian Club, Old Haxians Club, Old Boys of Mill Hill ) ، وتقصينا آثار قرية سكوثلندية كاملة انتقلت برمتها إلى معمل تقطير فى نيو - جيرسى . وأعتقد أننا قد رأينا حوالى ثلاثة آلاف طفل ، كلهم تواقون لأن يكونوا فى الفيلم ، ولدى آبائهم حماس متقد للرواية ، كما أنهم سيسعدون لقضاء أجازة صيف هادئة والأولاد يميلون عنهم ، ولم تكن لنُدفع أجورا ، مجرد مبالغ صغيرة للمصروفات الثرية ، ونصيب فى أرباح من المفروض أن تأتى يوما ما .

وقد وجدنا رالف ، الصبى الذى سيلعب الدور الرئيسى ، وجدناه فى حمام للسباحة بمعسكر للجيش فى جامايكا قبل بدء التصوير بأربعة أيام .

أما ييجى فقد جاء إلينا - فيما يشبه السحر - عن طريق البريد . في خطاب دبق مكتوب على ورق مسطر : « سيدى العزيز .. أنا سمين وأليس نظارات .. » ، ثم صورة مجمدة جعلتنا جميعا نصرخ فرحين : أنه ييجى . جاء إلى الحياة في كامبرى ، قبل عشر سنوات ، أى في ذات اللحظة التى كان فيها جولدنج يجاهد لخلق روايته .

ووجدنا جزيرة خارج ساحل بورتوريكو ، جنة في الغابة ، وأميال من الشواطئ التى تمورها أشجار النخيل ، تملكها عائلة وولورث . وقد وافقوا على أن يؤجروا لنا الجزيرة في مقابل قرض بضمان الفيلم ، وكنا قد قررنا الالتزام بإجراءات اقتصادية صارمة في كل مكان فليس مسموحا لأحد أن يسافر بالطائرة ، إلا باستخدام التذاكر المخفضة في الليل المتأخر ، وليس مسموحا لأحد أن يهاتف نيويورك ، أو يستأجر سيارة ، أو يقيم في الفندق مادام ممكنا أن يكتب وينام على الأرض بين الأصدقاء . وهكذا أمكننا توفير آلاف الدولارات ، وأصبحنا في وضع يسمح لنا بأن نبقي على شيئين بغير حدود : العناية بالأطفال واستهلاك الفيلم الخام .

وكنيت دائما مشغولا بفكرة أن المحاسبين في أكثر الأفلام تكلفه مستعملون للتقاضى ، بسرور ، عن كل أشكال الإنفاق السفیه والمضحك ، لكنهم يفرعون فرعاً غريباً لأقل تهديد في المادة الخام ، مثلهم مثل الكاتب الذى يخشى أن يشطب ما لا يروقه حتى لا يستهلك الورق . ومادمت أنا في موضع من يتخذ القرار ، فقد قررت أنه ليس من حق أحد أن يسألنا حول استهلاك الفيلم ، وكان هذا انقازاً لنا ، لأنه رغم رداءة الجو ، والمرض ، وعدم استخراج صور متعجلة ، ودون أضواء أو تسهيلات ،

فقد ظللنا نصور بعدة كاميرات تدور معا ، وكنا نترك الكاميرات دائرية ونحن نتحدث إلى الأطفال ، ثم نبدأ من جديد .

وأصبح لدينا في النهاية ستون ساعة من التصوير المتصل ، يحتاج إلى سنة كاملة لإعداده ، كذلك أصبح لدينا مئات الأميال من شرائط الصوت المسجلة في كل لحظات اليوم ، استخرجنا منها الحوار في النهاية ، وألصقناه على الفيلم كما نلصق طوابع البريد ، كلمة بكلمة ، لم يكن هذا هو التكنيك المثالي ، لكنه كان الوحيد المتاح لنا ، وكان - بمعنى من المعاني - ضمان إكمال الفيلم .

وكان مما يثقل القلب أن نقول وداعا للنص الذي أعده شافرز بعد كل ما عانينا فيه ، ولكن لم يكن ثمة سبب واحد يحول دون العودة إلى مشروعى الأول وهو الاحتمال مباشرة من الرواية . الآن أصبحت كل عناصر الرواية عند الأطفال ، وأناى أعتقد أن الدافع الأساسى وراء ترجمة عمل جولدمنج الرائع والمتكامل إلى شكل آخر هو أنه على الرغم من أن السينما تنقص من السحر ، إلا أنها تزيد من الوضوح وتقدم الدليل .

إن الكتاب حكاية جميلة ذات مغزى ، جميلة للدرجة أنها يمكن أن ترفض على أساس أنها خدعة لفرض أسلوب شاعرى ، أما فى الفيلم فلا أحد يستطيع أن يعزو النظرات والإشارات إلى خدع الإخراج . بطبيعة الحال فإننى كنت أقدم الدافع الذى يدفع المشهد لأن تدب فيه الحياة . لكن ما سجلته الكاميرا هو عزف على أوتار كانت موجودة بالفعل . والحركات العنيفة ونظرات الجشع وكل وجوه التجربة كانت حقيقية .

يقال إن كل الأطفال قادرون على التمثيل ، وهذا ليس صحيحا . إنه يشبه خرافة القول بأن كل الزوج يملكون الإيقاع ، وأصوات « الباص »

العريضة . ان الأطفال يذهبون دائما نحو أقصى النهايات ، فإذا كان الطفل قادرا على التمثيل فهو سيمثل على نحو بالغ الروعة ، أما إذا كان رديها فسيصبح - كما تروي حكايات الأطفال - كريها بشعا .

لكن الميزة العظيمة في الطفل أنه أصغر من أن يعرف شيئا عن مدارس التمثيل ، لذلك يفعل أشياء يعجز الممثل الراشد ، المثقل بالنظرات ، عن فعلها . وعلى سبيل المثال فإن المخرج يستطيع أن يستخدم معهم مزيجا من المناهج ، يبدو للممثل المدرب سخفا وحماسة . وكل الأطفال ممثلون يلتمزون « المنهج » بدرجة أو أخرى ، لأنهم حساسون ، منطقيون ، يريدون أن يعرفوا ما الذى سيفعلونه ولماذا في نفس الوقت ، إذا كان الطفل يؤدي وأعطى له توجيه فنى خالص من نوع : « أدر رأسك ، عد رقمين ، استمر » ، فإنه لن يعرف أن من شأن مثل هذا التوجيه أن يربكه ويتزعجه من استغراقه فانه لن يرتبك . أما الراشد الذى يعرف أن هذه ليست طريقة فنية في العمل ، فسيجد نفسه وقد ألقى به في هوة بغير قرار ، كذلك تستطيع أن تطلب من الطفل فعلا يراه الراشد - بتفكيره العقلى - « خارج الشخصية » ، أما الطفل فيفعله فقط ، وفي معظم الحالات يفعل بهساسة تجعله فعله الخاص .

قبل أن نبدأ كان الأطفال مستثرون تماما لفكرة أنهم سيكونون « في الفيلم » ورغم أن أحدا منهم لم يكن يعرف آنذاك ماذا يعنى ، وأظنهم كانوا يتخيلون أنهم سيصعدون إلى داخل الشاشة ، حيث سينجدون الحياة هناك ثمضى بذلك الإيقاع المدهش ، حيث تستبعد كل الجوانب السخيفة والعينية من الوجود . كانت تجربة صادمة لهم حقا أن يكتشفوا أن الفيلم هو العكس تماما ، ساعات طويلة يقضونها لا يفعلون فيها شيئا ، يلبسون بدلأنهم

« البليزر » وجواربهم الصوفية تحت الشمس الاستوائية ، ويعيدون الشيء نفسه المرة بعد المرة . كانت مجابهة حادة للحقيقة ، وكان عليهم أن يتوافقوا مع مجموعة من الحقائق الصعبة ، وأن يجدوا متعة داخل تلك الحدود الضيقة والصارمة التي يفرضها جدول العمل . وأظن أن هذه كانت الخبرة الأساسية لهم ، وهى خبرة دافعة إلى التضج .

وأصبحت علاقتهم بالمادة الخشنة التي يقدمها جولدنج أقل أهمية ودلالة وقد سألتى الناس كثيرا عما إذا كان الأطفال قد فهموا ، وماذا كان تأثير الرواية عليهم . بالطبع فهموا . أن موضوع جولدنج الأساسى هو أن كل الإمكانيات كامنة فى كل طفل ، ولم تكن لديهم صعوبة فى أن يفهموا أن هذا صحيح . والكثير من علاقاتهم ، بعيدا عن السينما ، توازى الحكاية موازاة تامة . وقد كانت إحدى مشاكلنا الرئيسية هى أن نشجع الأطفال على الانطلاق أمام الكاميرات ، والانضباط فيما بينهم . كنا نعجنهم بالطين ونحوهم إلى بدائيين فى النهار ، ثم نعيدهم لتلاميذ المدرسة الاعدادية ، تحت الدش وبحك أجسادهم فى الماء .

حتى ييجى العاقل الهادىء جاء لى يوما على وشك البكاء ، لقد قال له الأولاد الآخرون : « أنهم يلقون عليك حجرا ثقيلا فى ذلك المشهد الموجود فى جدول العمل ، عن موت ييجى . هو مشهد حقيقى ، فهم لم يعودوا بحاجة إليك .. » .

كشفت لى تجربنى أن نقطة الزيف الوحيدة فى حكاية جولدنج ذات المغزى هى طول المدة التي يستغرقها الانحدار للبدائية ، والتي تطول إلى ثلاثة شهور ، وأعتقد أنه لو أزيحت تلك السدادة المتمثلة فى الحضور الدائم

للاشددين ، لما استغرق حدوث الكارثة الكبرى سوى عطلة نهاية أسبوع طويلة .

### موديراتو كاتابيل ..

منذ سنة ، قرأت رواية : « موديراتو كاتابيل » لمارجريت دورا ، ووقعت في غرام فكرة إخراجها للسينما ، والرواية لا تستند إلى خلفية فرنسية ، بل هي استكشاف لعلاقة فردية ، وهي لا تقرر حقيقة أو تبهن على شيء ، وهي يقينا لا تزيد اقتناع المرء بأن كل الرجال لطاف وطيبون ، وهي لا تُصنّف في فئة متفق عليها . وأيقنت أنني يجب أن أنقل هذا الفيلم في فرنسا ، وكانت مارجريت دورا قد أصبحت لتوها ، كاتبة سيئة السمعة ، كمؤلفة لذلك الفيلم الذي لقي أشد الإعجاب وأشد الكراهية معا ، « هيروشيفا حبيبي » وكانت جين مورو - وهي ممثلة مدهشة عملت معها قبل عامين في « قطعة على سطح صفيح ساخن » - في مثل حماسي للموضوع ، ثم انضم إلينا راؤول ليفي ، وهو منتج ممتاز ومليء بالحيوية ، حقق ثروة من أفلام بريجيت باردو ( قالت عنه ب . ب مرة وهي منتشية : « إنه لا يكاد يستقر أبدا .. ( Il est si inquiet ) وحين اقتنع بأن هذا المشروع سيكون مشروعا ثقافيا مثيرا ذهب إلى مناصريه وقال لهم : « لن أقدم لكم نص الفيلم لتقرأوه ، لأنكم لن تفهموه ، لكنني سأقول لكم فقط أسماء المشاركين فيه ، وعليكم أن تثقوا بهم .. » ، وارتفع مناصروه إلى مستوى التحدي وهكذا توفر لنا المال مرة واحدة .

وقد كنت أعجب دائما لوفرة عدد الأفلام الفرنسية التي يبدأ تصويرها ، وكيف يمكن الاتصال بمن يملك الإنفاق على نوعية تلك الأفلام الكثيرة .

ويبدو أن الطريقة الوحيدة لبيع هذه الأفلام هو أن تصنعها ، ونادرا ما تلقى الأفلام ذاتها الدعم أو المناصرة إنما الدعم للأفراد ، لحماهم وإخلاصهم واهتمامهم . وفي عالم التسمية في فرنسا يسمع الإنسان دائما عبارة : « أنه أفيش جيد *une belle affiche* » ويخطيء الوافلون الجدد فهم العبارة ، فيحسبون أنها تعنى « ملصقا » ، جيلا ، ملصقا ذا قيم جمالية مبهجة . لا شيء من هذا يعنيه التعبير . أنه كما تقول « صالة جيدة *belle Salle* » في مطعم ، فإن هذا لا يعنى أنها قاعة جميلة ، بل يعنى أنها مليقة بأناس متميزون ذوى أهمية ، وهكذا « أفيش جيد » إنما يعنى تجميعا لأسماء غير متوقعة . ولعبة إعداد الأفيشات لعبة متسلطة ، واللوحة البيضاء هي السطح السحري ، الذى يمكن عليه أن تزدوج الأسماء أو تنفرد إلى ما لانهاية . في فرنسا إذا اقترحت وضع اسم بيكاسو مقابل اسم بريجيت باردو ، ينبعث الاهتمام فورا بالفكرة ، أما في إنجلترا إذا اقترحت وضع اسم جراهام سوزر لاند مقابل اسم أحد أفراد الأسرة المالكة ( في نص أعده أسقف معزول ) ، فلن تجد ممولا يتسم لك . ثمة المزيد الذى يثير الشفقة ، ففى فرنسا ليس هذا مجرد جنون نحو التحايل والبحث عن كل ما يثير ويدهش ، لكنه توق عميق لرفض تكرار كليشيهات الأمس ، حنين إلى شيء جديد وغامض ، إلى شيء قادر على التحليق ، إلى غير المتوقع ، إلى غير المعروف الذى يتغذى على العشائات الأخيرة ، ويحشى بالنباهى والوهم ، وسرعان ما تحلق الآمال المسرقة الحمقاء غير المبررة ، ليعقبها الغضب والحقد والإحباط ، ذلك أنه من طبيعة الأشياء ذاتها أن تحطم هذه الآمال المرة بعد المرة ، لكنها - في أحيان نادرة - تتحقق على نحو باهر . اننا ننظر إلى أفضل الأفلام الفرنسية ونتعجب لماذا نعجز عن فعل مثلها ، لدينا الموهبة والفنيون والوسائل ، لكن المشكلة الوحيدة هي أننا لدينا الكثير من الحس العام ،

أو الذوق المشترك ، تلك فضيلة مدنية ، لكنها ليست فضيلة فنية . ان الأخطاء الحمقاء هي الثمن المقابل للإنجازات الرائعة .

والتجربة التي كنا نخوضها هي إعداد صور متحركة دون حدث . والحقيقة أن صيحة الإنذار الوحيدة التي أطلقها المشجعون جاءت بعد أن أعلنت للصحافة أن هذا الفيلم لا شيء يحدث فيه على الإطلاق . ومن حيث الجوهر فقد كان هذا صحيحا : رجل وامرأة يلتقيان في إحدى مدن الأقاليم ، ولا حكاية بعد ذلك ، فقط بعد أسبوع من هذا اللقاء يكون كل منهما قد تغير تغيرا دراميا عميقا غير مرئي . وكانت التجربة هي تدريب الممثلين والإعداد معهم لحياة داخلية قوية . وقد ظللنا نسير معا عدة أيام ، في منطقة « الجيروندي » ، في مقهى ، في بيت مهجور ، في ميدان ، في معبدة عبر النهر ، نعيد بناء حياة الشخصيات قبل وبعد وحول الفيلم . بنفس الطريقة التي يتبعها الممثلون الروس وهم يعدون أعمال تشيكوف . وبعد أن صورنا الأجزاء البسيطة من الحكاية ، أصبح الممثلون يحملون كل في داخله هذا البناء الداخلي المتناسك . وإذا كان يرسون قد صور أفلاما دون ممثلين ، بتدريب الكاميرا على التقاط التعبيرات الحقيقية على وجوه الناس الحقيقيين ، فإننا على العكس كنا نستخدم هذا الكائن المدهش ، الممثل ، كى نخلق انفعالات حقيقية ، ثم نقوم بتصوير مظاهرها الخارجية .

وجين مورو - بالنسبة لى - هي المثلة النموذجية في السينما المعاصرة ، لأنها لا تؤدي على أساس بناء الشخصية ، هي تمثل بنفس الطريقة التي يصنع بها جودار أفلامه ، وأنت معها أقرب ما يمكنك أن تكون من صنع وثيقة للانفعال ، والممثل المتوسط المدرب يقترب من دوره على أساس فهم جيد لمبادئ ستانيسلافسكى ، فهو يتعقل الدور ، ويحضر له ، حتى

يستطيع بناء الشخصية ، ولديه توجيه واع لما يفعل وهو حين يفعل هذا فهو يشابه - بمعنى من المعاني - مخرج السينما التقليدى وهو يعد كاميراته ، ان الممثل يعد نفسه كذلك ، ويُخرج لنفسه ، سواء جاء هذا جيلا أو جاء شيئا آخر .

لكن جين مورو تعمل كأداة ، من خلال غرائزها ، انها تصل إلى حدس داخلى حول الشخصية ، ثم يبدأ جانب منها يراقب ارتجالاتها عنها ، وتركها تحدث ، وتتدخل أحيانا تداخلا طفيفا مثل فنى ماهر ، حين تريد - مثلا - أن تواجه الكاميرا وتأخذ الزاوية الصحيحة منها ، لكنها تظل تقود دفع الأرجال ، بدل أن تمهد ، مقدما ، العقبة التى يتعين عليها أن تقفز فوقها . والنتيجة أن أدائها بمنحك سلاسل لا تنتهى من الدهشات الصغيرة ، وفى كل منها لا تستطيع ، لا أنت ولا هى ، أن تعرف ما الذى يحدث بعدها .

وكان أهم نقد وجه إلى « موديراتو كاتنايل » هو أننى لم أحرك الكاميرا بما يكفى ، بل أننى وضعتها ثم سمحت لكل شيء أن يحدث أمامها ، وقيل إن هذا سببه أننى جفت من المسرح ، وأننى لا أعرف شيئا أفضل . والحقيقة أن هناك قدرا من التفكير الواعى وراء ما فعلت . والحكاية التى أردنا اقتناصها فى هذا الفيلم ذى الطابع الخاص لم تكن حقيقة خارجية ولا هى داخلية تماما : إنك تستطيع القول بأن الشخصيات تسلك على هذا النحو لأنها تقيم على النهر فى مدينة قبيحة ، لكنك لا تستطيع أيضا تجاهل الطريقة التى تربط هذه الأشياء بها .

ومادامنا قد وجدنا أماكن التصوير ، وهؤلاء الممثلين ذوى القدرات الخاصة ، فقد بدا أن دورى قد انحصر فى أن أضع الكاميرا التى لا تعلق

على ما يحدث ، بل تجعلك تراقب - كما تراقب هي تماما - تسجيلا وثائقيا  
لشيء ما ، شيء يبلغ من رفاقته وعدم إمكان لمسه أنك تشعر بأنه يحدث  
في الحقيقة . هذا الصمت الطويل ، ومثل تلك اللقطة المقربة لجين مورو  
وهي تقف أمام سماء ييضاء ، لا يمكن أن يكون لها معنى في المسرح ، إن  
شكسبير يمكنه أن يقدم كلمات قوية واستعارات تنقل ما نحاول نحن أن  
ننقله في الفيلم عن طريق ثقل الصمت ، وهو لم يكن في حقيقته صموتا ما  
كنا نصوره ، ولم يكن تشكيلا يابانيا على شاشة ييضاء فارغة ، بل ان ثمة  
نظرة في وجهها ، وحركة طفيفة في خدها ، تبدو لي صحيحة وصادقة ،  
لأنها كانت بالفعل في هذه اللحظة تحبر شيئا ما ، ومن الممكن ، بالتالي ،  
أن يكون من المتع النظر إليه من حيث هو موضوع .

والجانب الوثائقي الخاص في مثل هذا التصوير ، اقتناص شيء كما يحدث  
لحظة حدوثه ، إنما يرتبط بالتمثيل ، من حيث أن التمثيل هو دائما اقتناص  
النظرة التي تلبو في عين شخص آخر .

أعهدنا الفيلم في سبعة أسابيع ، بتكاليف بلغت ثمانين ألف جنيه ، وهذه  
ميزانية سخية في فرنسا ، وقد استطعت الحصول على أفضل الفنانين ( رغم  
ما يسمعه المرء دائما عن عدم كفاءة اللاتين وتشوشهم ) ، وتبقى الحقيقة  
التي يجب مواجهتها وهي أن هذا يرجع إلى أن الفرنسيين على درجة عالية  
من التنظيم ، قادرون على التوافق ، واسعو الحيلة ، مقتصدون ،  
ذوو خيال ، وفوق هذا كله مرونتهم في تفسير امتيازاتهم وقوانينهم  
الموحدة ، والنتيجة أنك تستطيع الحصول على نفس النتيجة تماما بأسرع  
وأرخص مما يمكنك في إنجلترا أو في أمريكا .

ومسألة التكاليف المنخفضة نسبيا هذه بالغة الأهمية ، لأنها ثمن الحرية ، ببساطة شديدة ، هناك تكلفة تجعل المنتجين عصبيين ، وتكلفة تجعلهم مستعدين للمغامرة . والأفلام الأمريكية باهظة التكلفة لدرجة تجعل المغامرة كبيرة جدا . وإنتاج برودواي يتم في مناخ غير صحى بسبب الفزع الذى تسببه المقامرة الرهيبة بالتمويل ، وقد انفقت عاما كاملا في إعداد فيلم لشركة أنجلو - أمريكية ، ثم تبين أن تكلفته أكثر من أن يكون تجريبيا وأقل من أن يضمن إنتاجا ضخما ، من الناحية الأخرى فإن الصعود المفاجئ لمدرسة جديدة في الكتابة للمسرح في إنجلترا ، إنما يرتبط ارتباطا وثيقا بهذه الحقيقة وهى أن المال الذى تم خسارته في عمل مسرحى لا يلقى النجاح لا يحرق كثيرا ، كذلك فإن صعود سينما الموجة الجديدة (Nouvelle Vogue) في فرنسا يرتبط بأن الفيلم يمكن تنفيذه جيدا بحفنة من المال يستطيع الممولين استثمارها دون أن يفقدوا النوم طول الليل .

وحين عرض الفيلم كاملا في « كان » أثار أعنف الجدل ، أربك الناس واستفزهم ودفع بعضهم إلى الغضب العنيف ، وبنفس القدر نال موافقة وتأيدا حماسيا من البعض الآخر ، الشيء المهم بالنسبة لى أننى كنت أتوق توقا عظيما لأن أصنع هذا الفيلم بطريقة خاصة ، وقد فعلت .

بعد أن تم صنع الفيلم ، تم استقباله وتحليله ثم رفضه أو قبوله بمشاعر متكافئة . وفى إنجلترا فإن أعظم خطر يتهدد مثل هذه الأعمال هو اللامبالاة . اللامبالاة في البداية ، واللامبالاة في النهاية . ان من المثير للشفقة والأسى أننا - وأنا أتحدث هنا من وجهة نظر فنية - لسنا « أقل هدوءا » مما نحن عليه .

## تصوير « الملك لير » للسنيها :

في « الملك لير » لم نبذل أى جهد لإعادة تكوين شيء لم يوجد أبداً ، فلم يكن في إنجلترا ملك اسمه لير في يوم من الأيام ، وحكايته هذه لم تحدث ، وقد أراد شكسبير أن يصور عدة حقب متزامنة معا ، وحتى لم تكن هذه أول مرة يفعلها : فكثيرا ما كان يخلط - عمداً - العصور الوسطى والعصور البربرية ، وكلهما معا بعصر النهضة والعصر الأليزابيثي . ولكن لنلق نظرة أكثر قربا من لير . أنها تحوى كل شيء . هى مسرحية بربرية ومن ثم فمضمونها بربرى ، لكن رهاقتها وحوارها ينتميان للقرن السادس عشر أو حتى السابع عشر . وبالتالي فحين كنا في الفترة السابقة على تصوير « لير » ، كنا نركز حول مسألة واحدة - المصممان جورج واكفيتش واديل انجار ، والمتنج ميشيل بيركت ، وأنا - هى كيف يمكننا أن نظل سجناء عصر تاريخي واحد .

واحدا بعد الآخر ، أخذنا أفلاماً تاريخية مختلفة ، وسألنا أنفسنا لماذا تبدو إعادة البناء حتى في أكثرها اهتماما بالتفاصيل ، زائفة ، وتظل غير قابلة للتصديق ؟ ووصلنا إلى استنتاج قانون بالغ البساطة ، لا علاقة له بما تفرضه الوثائق المتعلقة بالموضوع عليك ، ولا ما يمكن أن تثيره عندك . إذا شئت أن تصديق في تصميم منظر في فترة تاريخية ما ، فيجب أن تكون قادرا على أن تشرب تسعين في المائة مما ترى دون أن تلاحظه في الحقيقة . خذ مثالا حفلة عشاء في القرن السادس عشر أو السابع عشر ، إذا أعدت بناء المنظر بعناية متحفية ، مع الاهتمام الرائد بأدق التفاصيل ، فستنتهى إلى صورة زائفة ، وسيبدو الأمر كله غير قابل للتصديق ، بصرف النظر عما تقوله لنفسك من أن عشرين أستاذا جامعا - دفعت لهم أجور مرتفعة - قد

عملوا في الفيلم حتى أصبح كل شيء تراه صحيحا من الوجهة التاريخية . وهذا هو التنافر : أنت حين تعيد بناء فترة تاريخية معينة أمام الكاميرا ، فهذا يعني أن عليك أن تحاول إعادة بناء انطباع الحياة في ذلك العصر ، وبالتالي فإن على الكاميرا أن تكون قادرة على ألا تحتفظ بتفاصيل معينة فلا تلقى إليها أى اهتمام .

خلاصة القول أن هناك قانونا يمكن صياغته كما يلي : كلما غصت أعمق في ماضى سحيق أو غير معروف ، وجب عليك أن تعتمد البساطة ، وأن تقلل عدد الموضوعات غير المألوفة الموجودة في ذات اللحظة في مجال الرؤية . وإذا أردت لعصر تاريخي معين - القرن العاشر مثلا - أن يبدو صادقا في نظر المشاهد في القرن العشرين ، فيجب أن تكون واعيا بأن هذا المتفرج لن يستطيع احتمال رؤية أكثر من مائة أو ألف تفصيل مرئى من ذلك العصر ، وسيبقى عتقظا بذات الانطباع عن الواقع ، كما لو أن المسألة تتعلق بعصره هو . لأن الواقع ليس هو الذى يظهر في الفيلم ، لكنه الانطباع عن الواقع .

وفي الحقيقة إن المشكلة التى سنتشأ عن هذه النقطة هى كيفية تصوير تلك التفاصيل المائة أو الألف وتكوينها . أما نحن فقد جعلنا قاعدتنا الأشكال الصادرة عن الشروط الحية ، وقررنا أن نبدأ بفكرة مؤداها أن العنصر الرئيسى في حياة المجتمع الذى كان يحيا فيه « لير » هو التناقض بين الحرارة والبرودة ، ونعمة عنصر حقيقى ينبع عن حبكة المسرحية يتمثل في النظر للطبيعة من حيث هى شيء معاد وخطر ، وعلى الإنسان أن يخوض معركته معها ، والمسرحية تتركز حول العاصفة ، لكن المهم من وجهة نظر سيكولوجية هو التناقض بين الأماكن المغلقة الآمنة والأماكن المكشوفة

القاسية ، وهذا يؤدي إلى أن هناك مظهرين للأمن : النار والفراء . وحين  
بلغنا هذه النقطة بدأنا ندرس حياة الإسكيمو .

ومعظم التفاصيل الواقعية في فيلم « لير » كانت مأخوذة عن حياة  
الإسكيمو وشعوب شمال اسكندنافيا ، لأن حياتهم - من وجهة النظر التي  
تعيننا هنا - لم تتغير سوى تغيرا طفيفا عبر آلاف السنين ، فهي ما تزال  
تحت سيطرة الشروط الطبيعية الأساسية ، والتناقض بين الحار والبارد .  
وما أن وصلنا إلى أننا نستطيع أن نأخذ الجانب البصرى في الفيلم من مجتمع  
تمثل مشكلته الأساسية ووظيفته الأساسية في توفير شروط البقاء في ظل  
ظروف مناخية خاصة . هي ذاعها التي تقع فيها أحداث « لير » ، حتى  
تكشفت أمامنا - في ذات الوقت - سلاسل متصلة من العناصر ،  
استطعنا - عن طريق خيالنا ، وخطوة بعد خطوة - أن نستخلص منها  
عناصر أخرى . والمركبة التي يسافر بها لير لم توجد من قبل ، ولن توجد  
أبدا ، لكننا خلقناها استنتاجا مما نعرف ، بل أكثر من ذلك ، فإن هذه  
المركبة توضح أننا قد أدخلنا - في إطار محكوم بدقة - عددا هائلا من  
العناصر التي تنطوى على مفارقة تاريخية . وحتى اللحظة الأخيرة ذاتها ،  
كنا نسيطر - بدقة تبلغ حد الوسوسة - على كل التفاصيل ، وكلما كان  
علينا أن نختار بين شيء بعيد وغير مألوف ، وشيء قريب ومألوف ،  
كنا نختار الأخير .

وإذا كان المرء انجليزيا - ونص « لير » نص انجليزى تماما - فسرعان  
ما سيعترف بأن فيلم « لير » يحدث في « إنجلترا » لم تعد موجودة أبدا في  
أى مكان ، وخلال الألف سنة الأخيرة غير الريف الإنجليزى نفسه إلى ريف  
اصطناعى . حاول أن تجد اليوم - في أى مكان من الجزر البريطانية - مكانا

يشبه ما كانت عليه إنجلترا قبل ألف عام . لا يوجد . إذن ما الحل ؟ كان هناك - بوضوح - إغراء أن نخذل حذو ايزنشتين في تحقيق جلال المشهد التاريخي الملحمي ، مراهنين على اتساع الريف . لكن هذا فخ . فشكسبير لا يلبث طويلا في ذات المشهد ، وأسلوبه في تغير دائم ، والمؤلف نفسه ، عبارة بعد أخرى ، يراوح - على نحو جدلي - بين ما هو إنساني وما هو ملحمي .

لذلك ، فمن الأخطاء الدائمة أن تتعامل مع « لير » باعتبارها مسرحية ملحمية ، ولا شيء عند شكسبير يوجد في حالة خالصة ، ونقاء الأسلوب لا وجود له . وكل من مسرحيات شكسبير تكشف لنا عن التعايش بين النقااض ، وفي لير - وسواها أيضا - هناك بوجه خاص التعايش بين ما هو جليل وبين لون من الألفة الحميمة الخالصة . وإذا نحن انشغلنا بأعداد مشاهد مترفه وسخية على طريقة المشاهد في « إيفان الرهيب » مثلا ، فقد تكون رائعة ، لكنها ليست شكسبير ، ولا هي إنجلترا . كنا نريد شيئا إنجليزيا خالصا ، شيئا نبيلًا وكبيرًا ، لكنه في ذات الوقت إنساني وأرضي . لذلك كنا سعداء أن نجد منطقة « جوتلاند » لمواقع التصوير ، فمن المحتمل أنها على تشابه قريب مما كانت عليه إنجلترا في ذلك الزمن البعيد الذي عاش فيه « لير » .

ولم تستخدم الألوان لسبب بسيط مرتبط بالموضوع ، جاء نتيجة خبرتي « بلير » على المسرح . أن « لير » عمل معقد إلى درجة أنك لو حاولت أن تضيف إليه أية ذرة أخرى من التعقيد ، فسيختلط عليك الأمر اختلاطا تاما . أن المبدأ الأساسي يجب أن يكون الاقتصاد . والفيلم الأبيض والأسود أكثر بساطة ، وهو لا يؤدي لتشتيت الانتباه بنفس الدرجة . والألوان

مناسبة لو استطعت أن تستخدمها على نحو إيجابي ، وهدف اللون أن يضيف شيئا ، ونحن لدينا هنا أكثر مما يكفي ، وبطبيعة الحال ، فمن الصعب اليوم أن نضمن المال لفيلم بالأبيض والأسود ، وقد مورست علينا ضغوط متعددة كي نصوره بالألوان ، واستخدموا نفس الحجج المعتادة وهي أن اللون يمكن أن يحقق أهداف المرء الأسلوبية تماما كما يحققها الأبيض والأسود . العقبة الوحيدة كانت أن هذا ليس صحيحا ، فحتى لو استخدمت لونا أحاديا فستنتهي إلى شيء أتيق ومبهج ورقيق . وهذا بالضبط ما لا يصلح « لير » .

ذات الشيء يصدق على الموسيقى ، فكل ما تفعله الموسيقى في الفيلم هي أن تضيف إليه شيئا ، لكن الصمت يشغل في هذه الحكاية مكانا بالغ الأهمية وشيء حيائي مثل الموسيقى إنما يلامح حكاية أخرى .

هكذا وضعت عملية إعداد « لير » طول الوقت في طريق الاستبعاد : استبعاد تفاصيل المشهد ، وتفاصيل الثياب وتفاصيل اللون وتفاصيل الموسيقى .

نفس المبدأ تم الالتزام به في تصوير الفيلم . وليست هناك مسرحية لشكسبير تعد حكاية واقعية ، مسرحيات شكسبير ليست شرائح من الحياة ، ولا هي قصائد ، ولا هي قطع من الكتابة المنمقة .

هي شديدة التركيب ، لإبداعات منفردة ، تتكون من تنوع مدهش من القطع المتناقضة ، جمع بعضها إلى بعض بدهاء وإحكام ، وهي تخلف انطبعا بالراء المائل لأنها تنطوي على كثير من العناصر المتباينة . ولاقتناص هذه الفسيفساء في السينما ، حاولنا الابتعاد عن أى أسلوب ثابت للفيلم ، حتى أن بعض المشاهد واقعي جدا ، خاصة في الأجزاء الأولى من المسرحية ،

حيث يقوم شكسبير بتجهيز خلفية المشهد لنا ، ولكن سرعان ما يزداد التركيز أكثر فأكثر على الشخصيات وخبراتها الداخلية ، وتصبح وسائل شكسبير انطباعية أكثر فأكثر ، ملخصة وموجزة أكثر فأكثر .

في فيلم مدته ساعتان ، من العيب أن نحاول وضع كل العناصر التي تستغرق خمس ساعات على المسرح . وكان علينا أن نحاول استخدام تقنية سينائية انطباعية ، تتمثل في لغة القطع واعتراض الأحداث لأبعد الحدود ، بحيث يصبح التأثير العام لكل ما هو مسموع ومرئي قادرا على اقتناص رؤية شكسبير الخشنة غير المستوفية غير المنتهية وصوغها في عبارات أخرى .

### احك لي الأكاذيب :

« احك لي الأكاذيب » فيلم رئيسي عن عرض فرقة « الرويال شكسبير » لمسرحية « يو . إس » . ظللت طول المقابلة أسأل نفسي لماذا تبدو « باربرا » متوترة لهذا الحد .. ان هذه هي المرة الرابعة التي أظهر فيها في برنامجها التلفزيوني ، وهي شقراء جذابة ، أحببت فيلمي ، وأنا سعيد بأنني في نيويورك وأنتى أتحدث إليها ، وما أن انتهى العرض حتى استُدعيَتْ للتليفون ، وحين رجعت كانت يداها ترتعشان ، وكان سيل من السباب قد وصلها قاطعا مسافة طويلة ، من بيتسبرج : « كنت أظنك فتاة طيبة ، والآن أراك تشاركين في هذا العرض المشين المقرء .. » .

كنا نتحدث عن فينتام . « لماذا لم تسأل هذا الشخص الانجليزى عن فظائع الفيت - كونيغ ؟ لماذا لم تقولى له : « وماذا عن الكونج ؟ .. » كانت باربرا مهتزة مستثارة : « ربما كان على حق ، ربما كنت أنا مضيت

بعيدا ، لم يكن يجب أن أفعل هذا - نحن يجب أن نكون موضوعيين ... » .

ثم مضينا عبر ممر كى نجرى مقابلة أخرى للإذاعة - الضوء الأخضر ، نحن على الهواء ، نظرت عبر الميكروفون إلى باربرا ، كان وجهها مغلقا لا ينم عن شيء ، وجاء السؤال الأول فى صوت جاف وغير ودود : « وماذا عن فضائع الجانب الآخر ؟ وفى الصباح التالى ، على البرنامج التلفزيونى ، أحست هى وشريكها لاعب « البيسبول » أنهما مضطران للاعتذار للجمهور الذى لم تتوقف شكواه عبر التليفون طول اليوم : « إن عليكم أن تستمعوا لكل جوانب القضية ، لكننى كنت ضد كل كلمة قالها .. » .

بوب ولوى رجلان لطيفان ، أشيبان ، صحفيان متمرسان ، لهما أيد دافئة وعيون ناعمة متوترة ، حيث كان يتم تجهيز الكاميرات نمحدا إلى عن المأزق فى فيتنام ، عن الإحباط ، وأيام الأمم المتحدة ، وقالوا أن هذه الحرب بلغت الحد المطلق فى البشاعة ، حتى أن النابالم لن يجعلها أسوأ مما هى عليه ثم دارت الكاميرات ، فانزلقا بسرعة إلى ثياب الدور العام .

« مستر بروك - فى فيلمك اقتباسات من كتاب عن التعذيب الأمريكى ، لماذا من أجل الإنصاف لم تقتبس أيضا من .. » وماذا عن فضائع الفيت كونج ؟ . « ماذا لو أن ألمانيا النازية .. ؟ » .

كنت أود أن أرد الهجوم غاضبا ، لكن شيئا أجمنى ، لم أكن أرى وجوه الصقور فالعيون ناعمة متوترة تلتبس أن تكون مفهومة . نرجوك اعرض علينا جانبى المسألة ولن يكون الأمر سيئا بعدها . نرجوك قدم لنا وجهة نظر متوازنة .

التوازن ، يوماً بعد يوم نرجع لنفس الموضوع . وبطبيعة الحال ، اثنان  
أسودان لا يصنعان واحداً أبيض ، إنهم يقولون : نحن نفهم هذا ،  
ولا نعتقد أننا لا نعرف أن الحرب يمكن أن تحدث أشياء مرعبة ، ولكن  
لماذا لا نزعج سوانا ؟ لماذا - وأنت الانجليزى - اخترت سفارتنا وحدها  
كى تقف أمامها ؟ لماذا لا نحتاج على فطائع الطرف الآخر ؟ لماذا لا توجه  
اللوم إلى هوشى منه ؟ .

وكنت أفسر أن أمريكا موضع اهتمامنا لأنها جزء منا ، وهى ترتكب  
فظائعها بأسمائنا جميعا ، يقولون : رغم ذلك فإن فيلمك يبدو مثقلا دون  
ضرورة ، وأنت لم تمنح قضيتنا الفرصة الكافية . أسألكم : أية قضية ؟ دون  
أن أثرثر كثيرا . فحين تسمع كلمات مثل « مقاومة العدوان » ، أو « رسم  
الخطوط » تتضايل حجج الدفاع إلى حد كبير .

« عزيزى مستر بروك ، وماذا تقول فى أننا ذهبنا لإنقاذ إنجلترا وفرنسا  
من الألمان ؟ » .

« أريد أن أسألك سؤالا بسيطا : لو أن بريطانيا العظمى تخلت عن  
جيشها كله ثم هوجمت ... ؟ » .

وتتدفق الكلمات . وتتقاطر ، سؤال وجواب ، وكلاهما يبرر ويضع  
أشكالا حتى تنتهى إلى صيغة ، إلى تعويلة . يوما بعد يوم ومرة بعد مرة ،  
بعدوانية أو برقة ، شباب عاديون متوترون ، سيدة فى منتصف العمر ،  
كتاب أعمدة فى الصحف ، كلهم يسألون : لماذا صنعت الفيلم ؟ ثم  
يضيفون - ساخرين أحيانا لكنهم يائسون أغلب الأحيان - هل تظن أنك  
بهذا تساعد على إنهاء الحرب ؟ . وأسأل نفسى السؤال نفسه مرة أخرى :  
ماذا تعمل ؟

يقال إن « زواج فيجارو » بدأت الثورة الفرنسية ، لكننى لا أعتقد بهذا القول . لا أعتقد أن المسرحيات والأفلام والأعمال الفنية تعمل على هذا النحو ، وتبدو لوحة جويا « أهوال الحرب » ولوحة بيكاسو « جرنیکا » كأعظم النماذج فى هذا السياق ، ولكن أيهما لم تكن لها نتائج عملية . ربما كنا نحن الذين نسيء إلى أنفسنا حين نطرح السؤال الخاطيء : هل فعل الاحتجاج هذا سيؤدى إلى إيقاف القتل ؟ نحن نطرح السؤال ونحن نعرف أنه لن يوقفه ، لكننا نبقى نصف آمليين أن تحدث المعجزة ويؤدى إلى إيقافه ، ثم لا يؤدى ، ونحس بأننا قد خلدنا . إذن .. هل يستحق هذا الفعل أن يحدث ؟ وهل هناك اختيار ؟

فى صيف ١٩٦٦ التقى عدد من الممثلين والكتاب والمخرجين بالإضافة إلى موسيقى ومصمم فى مسرح « الرويال شكسبير » وبدأوا العمل فيما أصبح أخيرا عرضا بعنوان « يو . إس » ( نحن - الولايات المتحدة ) . ولم يكن هذا فعلا من جانبنا لكنه كان رد فعل . رد فعل تجاه فيتنام التى لم يكن ممكنا تفاديها آنذاك ، لأنها كانت تفرض نفسها علينا . لم يكن هناك خيار . كانت ثمة صورة تطاردنا دائما ، وهى لانتزال ترعيج كثيرين من الأمريكيين ، صورة شخص ما يقتل فى عرض الطريق ، ولا أحد يتحرك فى التوافد ، حاولت أن أضع فى كلمات أننا لا نود أن نبقى صامتين فى نوافذنا ، رغم أن اختيارنا للفعل ربما لم يكن أكثر من إطلاق صرخة مشوشة غير واضحة . قدمت هذا الشرح ، فكان المستمع يهز رأسه غير مقتنع ، وأرى انه يود أن يقول : لكنها ليست سوى استجابة انفعالية . كلمة « انفعال » كانت أسوأ الكلمات على الإطلاق ، تقترب دائما بوصف « ليست سوى » فيقال ان هذا ليس سوى موقف انفعالى ، وهذه

ليست سوى حجة انفعالية ، وكلما كان الشخص الآخر أكثر ذكاء ، وهو بالتالى أكثر تشككا فمن الطبيعى أن يصبح كذلك ، والفاشية قد علمتنا أخيرا أن نَحذر الفخاخ الانفعالية . بدل هذا الفخ أطلق علينا فِخ آخر .: أن نسيء الظن بالفعل الصادر عن الشعور ونراهن بكل ماملك على العقل وحده .

في « يو . اس » كتب دينيس كانان : « ان هذه حرب العقل ، حرب يديرها خبراء الاحصاء والطبيعة والاقتصاد والطب العقلى والتاريخ والرياضة حرب يديرها الخبراء فى كل شئ والمنظرون من كل مكان ، وأسائنة الجامعات هم مستشارو الرئيس . حتى مختلف صور البشاعة يمكن للمنطق أن يبررها . »

كنت أناقش تلك الأمور مع موراي كميبتون ، ولعله أكثر الصحفيين السياسيين حدة ، فأشار إلى حقيقة بسيطة : « ان كل هؤلاء الذين يتناقشون حول فيتنام قد وصلوا إلى الاقتناع بأنها مناظرة أو مجادلة أمريكية كبرى ، وظلوا على نسيانهم انها حرب . » وبدت كلمة « المناظرة أو المجادلة صحيحة تماما . فذلك هى الموسيقى التى تبعث الطمأنينة إلى نفوس متحاورين كثيرين يطلبونها .

« استمع لوجهة النظر هذه .. » ، « أنت مقيد بوجهة نظرك أنت .. » — حتى أولئك الأكثر غضبا ، والذين يصبحون أكثر بأسا لاستحالة أن يسمعون أحدا أو أن يكون لهم تأثير فى الأحداث ، كانوا لايزالون يجلدون الراحة فى حقيقة حرية الكلام . على عكس المانيا النازية ، انهم يقولون ان المجتمع الذى تُغلَق فيه كل الحقائق لايمكن أن يكون معتلا فى أعماقه . حتى وجهة النظر المعقولة هذه ليست معقولة تماما ، ففى كل

مكان يسمع الانسان عن تنامى الرقابة الذاتية ، على نحو ما رأيت فى برامج التلفزيون ، رقابة لا تقوم على شىء سوى خوف لا اسم له ، وهذه الرقابة الذاتية لا تمنع الناس كثيرا من أن يقولوا الأشياء كما سمعوها ، وهكذا لا تؤدى المناظرة الكبرى إلى اى شىء . والافتناع لا يقنع أحدا ، رغم الصحف كلها والكتب كلها تصدم الانسان رغبة الناس الضئيلة فى أن يعرفوا المعلومات . وشوارع سايجون تنقلها الأقمار الصناعية إلى شاشات التلفزيون ، لكن أهوالها لا تنفذ إلى الناس . ويستنتج موراي كمبتون : « ان هذا شىء أكثر بشاعة من معسكرات الاعتقال ، لأن هذه المرة كل انسان يرى ويعرف .. » ، كل انسان . ويبدو لى أنه لم يكن يتكلم عن الأمريكين وحدهم .

وكان أكثر الأسئلة اثارة للشكوك أسهلها فى الإجابة : من أين جئت بالمال ؟ ذلك أن المال الذى تكلفه الفيلم لم يأت من إنجلترا ولا من أوروبا ولا من شركة فى هوليوود ولا من أى منتج آخر ، لأن هؤلاء جميعا رفضوا المشروع ، وتقدم سبعون امريكيا ، كل على حدة ، لم يكونوا من الأثرياء بل من المهنيين ، أطباء ورجال أعمال ، أحسوا بأن هذا الفيلم يجب أن ينجز .

وقد دعانا واحد من الصقور « لم يكن يخشى الحقيقة » إلى فينتام على نفقته الخاصة — لكن هذا لم يكن مكان قصتنا . وكان أحد العناوين المقترحة للفيلم هو « فينتام — حكاية من لندن » . كنا مثل الذى يأخذ عينة من الماء ، وهو يعرف أنه حين يضع قطرة من ماء المحيط تحت المجهر ، سيكتشف نفس العناصر الموجودة فى بقيتها .

فى المسرح ، فى إنجلترا ، كانت نهاية العرض هى الصمت ، المواجهة

بين « الولايات المتحدة » وبيننا « نحن » : فيتنام ولندن . توقف الممثلون عن التمثيل وظلوا ساكنين ، وقد حولوا اهتمامهم إلى مهمة خاصة يقدرون فيها آراءهم الشخصية في ضوء أحداث النهار وعرض المساء . رغم أن بعض الجمهور لم ير في ثباتهم غير موقف عدائى ، يعبر عن اعتقادهم بأنهم أفضل من الآخرين وأنهم يوجهون لهم الاتهام . وبعضهم اعتبر هذا الصمت إهانة ، وبعضهم اعتبره هروبا من الموقف ، كما أن البعض رأى العمل دعاية شيوعية صارخة ، ولم ير سارتر سوى ستارة حمراء وكتب عن هذا ، ووثبت سيدة إلى المسرح لتتنع ممثلا من احراق فراشة وهى تصبح : « انظروا .. انكم تستطيعون أن تعملوا شيئا .. » وأحيانا ، بعد جلوس يدوم عشر ثوان أو خمس عشرة ثانية ، يبدأ الغرباء بعضهم عن بعض تماما في الحديث أحدهم مع الآخر ، وقد يغادرون المسرح معا ، أصبح الصمت صفحة بيضاء يستطيع كل من شاء أن يطالع فيها تعصبه الشخصى وهو يكتب اسمه ويعلن عن نفسه .

أما في الفيلم ثمة راهب صامت يحرق نفسه في ساجمون ، وواحد من جماعة « الكويكرز » يحرق نفسه في واشنطن في صمت ايضا ، وفي لندن لا يستطيع رجل وامرأة ان يتبادلا كلمة واحدة ، والمراقبون في النوافذ لا يصدر عنهم أى صوت . هل كل الصمت هو نفسه ؟

كتب « الكريستيان ساينس مونيتور » إن « اللوق الفاسد يؤدى للبذاعة .. » وكلمة « معاد لأمريكا » كانت تلدغنى في كل مرة . هل يمكن أن أقبل هذه الصفة ؟ وأنا لا أرى نفسى معاديا لأولئك الناس ، ولا لتلك البلاد التى أحبها وأزورها .

كذلك قالوا عن الفيلم إنه « معاد لفيتنام » وقد أدهشنى هذا الوصف

للوهلة الأولى حتى عرفت أن « معاد لفيتنام » هى صياغة موجزة لمعنى « معاد للحرب فى فيتنام » ، اذن فإن « معاد لفيتنام » تعنى « مناصر لفيتنام » ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى « معاد لأمريكا » فهى صياغة موجزة يجب ان تقرأ على أنها « معاد لهذا التخطيم الوحشى للنموذج الأمريكى » بما يعنى « مناصر لأمريكا .. » وفى « نورث كارولينا » ، رأينا أن هذا صحيح . كنا نعرض الفيلم فى جامعة ديوك ( طلب رئيس جامعة ميتشجان سرا من المسؤول عن العرض أن يسحب الفيلم ) .. ووجدنا أنفسنا وسط عالم من الدفء والتعاطف والحيوية والفهم والحماسة . ولا حاجة للقول : واليأس أيضا .

وبعد يوم تقضيه فى هذه الصعبة ، يمكنك الاقتناع بأن معارضة الحرب سرعان ما ستصبح طاغية على كل ما عداها ، وحقيقة الأمر أنك تستطيع أن تخرج من أمريكا بالانطباع الذى تختاره . وهذا يتوقف على من تحدثت إليه أخيرا ، ومن ثم يمكنك القول بأن فيتنام تخيم على كل شيء ، أو يمكنك القول بأن الحياة تمضى غير متأثرة بالحرب ، وكلا القولين صحيح .

أكثر الأمور ازعاجا تمثل فى تلك القلة التى اعتارت أن تنظر إلى ما وراء فيتنام وتتساءل عن نوع « السلام » العالمى الذى يمكن أن تؤدى إليه ، فمن المعتقد — عاجلا أو آجلا — ان ذلك الخطأ الفيتنامى سيم تصحيحه ، وأن الأيام الطيبة ستعود . وفى حكاية « بوى وكلايد » وجدت الأمة صورتها : إطلاق النار من نافذة السيارة والضرب العنيف وإطلاق الرشاشات والقنابل بالجثث ، ثم فى لحظة تالية على الطريق الرئيسى تشرق الشمس ، ويصبح الدم شيئا يمت إلى الماضى ، راح ، لاعلاقة لنا به الآن ، ليس هنا ، فهنا ليس غير الدفء والصدقة وأن تكون شابا جلدا ، ينتظرك

مستقبل باسم على بعد خطوة واحدة لانهاية ولا مقاطعة ولا موت .

الحقيقة علاج جلدى ، ولها تأثير خطر مثل كرة الثلج التى تتضاعف باستمرار وهى تؤذى حين تعداد الشعوب أو الأمم على حكاية الأكاذيب . والأمة التى يقال لها أنها لا ترتكب خطأ حين تذهب لمহারبة الشيوعية ، تصبح أميل لأن تعانى القلق والفرع لخسارة المعركة فى فيتنام . كانت الجماعة فى حجرتى بالفندق صامدة مدة دقيقة ، ثم صاح أحدهم فى لهجة رجل الاعلانات : « احك لى الاكاذيب عن فيتنام ، لان الحقيقة تجعلنى أفقد اعصابى .. » وانفجرنا جميعا ضاحكين ، فقد تمت استعادة الخيال ، ولم تعد هناك حرب فى فيتنام .  
اجتماعات مع رجال مرموقين ..

هذا الفيلم حكاية . حكاية ليست صادقة تماما ، هى شرقية بعض الشيء . أحيانا صحيحة ، وأحيانا ليست كذلك ، أحيانا داخل الحياة وأحيانا خارجها ، مثل الأسطورة . وهى تروى كأسطورة فى الماضى السحيق ، بهدف أن تتابع بطريقة معينة بحث الباحث ، وهو الشخصية الرئيسية فيها .

وقد بنى الفيلم كله على هذا الخيط الأساسى الواحد . هذا شيء يختلف كل الاختلاف — من حيث البناء — عن كتاب جورج جورديجف « اجتماعات مع رجال مرموقين » . ان الباحث يبدأ البحث وكلما معنى فيه تغير لونه وتغير انتظامه وتغير ايقاعه ، ولكنه يظل يتقدم حتى يبلغ درجة معينة من الشدة ، الفيلم اذن ، تصوير مباشر لمن يشاهده عن بحث يتنامى والاحساس بتنامى هذا البحث وتغير مذاقه هو ما يهدف الفيلم إلى عرضه .

وبهذا المعنى ، فإن عليك ان تترك الفيلم يغمرك كي تستطيع تتبع العملية الرئيسية ، أما إن سألت نفسك أسئلة منطقية عن التحولات التي تحدث ، فإن هذا سيقم امامك عقبة ، لا أظنها ستكون موجودة دون ذلك .

أثناء اعداد الفيلم تساءل الكثيرون : كيف يمكن لشكل وثائقي مثل السبنا أن يعرض أناساً في حالة خاصة من التطور الداخلي ، سادة ، أو في سيلهم لان يصبحوا سادة ، ما لم تقدمهم عن طريق أشخاص حقيقيين ؟ ان الممثل الذي يملك بدخله امكانيات أن يصبح رجلاً مرموقاً لا يستطيع خلال شهرين أو ثلاثة من التدريبات أن يصبح واحداً منهم ، وان يستبقى هذه الحالة مدة سنة أو شهر ، لكنه يستطيع ان يستبقها المدة التي تكفي لقطة تعرض في فيلم ، ولن تكون هذه كذبة ، ستكون كذبة لو أنه مضى خارج جماعة الفيلم وبدأ تكوين جمعية سرية للنخبة . لكنها يمكن ان تكون صادقة طول الفترة التي يستغرقها وقوفه امام الكاميرا ، مع ملاحظة ان هذه اللحظة هي التي تنقضي بين ان يصبح المخرج أمراً : بدء التصوير ( أكشن Action ) ثم أن يأمر بأيقاله ( القطع Cut ) وهي لا تستغرق عادة سوى ثوان قليلة ، ونظراً لأنه ممثل ، فهو يستطيع — لفترة محدودة من الزمن — أن يصبح طريقاً مفتوحاً إلى ما وراء ذاته العادية .

وكتاب جورد جييف « اجتماعات مع رجال مرموقين » ، حين صادفته أول مرة ادهشني أنه يمكن أن يكون قصة مفيدة أحكيها لجمهور عريض في هذه اللحظة من نهاية القرن العشرين . من حيث هو كتاب ، فلا يمكن أن يصل الا لجمهور محدود لكنني أحسست أنه كفيلم يمكن أن يصل لجمهور أوسع ، وفيه سيجد كل شخص شيئاً ما ينطبق عليه أشد الانطباق . هنا من يمكن أن أسميه بطلاً من زمانتنا ، شاباً يمكن أن تتوحد

به ، لأن موقفه الابتدائى أن به جوعا شديدا للفهم ، وبقينا بأن الاجابات  
التي قدمها العالم له لا ترضى مطالبه .

وهذا موقف يستطيع أن يجمعنا كلنا معاً بطرق مختلفة ، ومن نقطة  
البداية هذه تنطلق حكاياته — بطريقة غير نظرية ، مباشرة ، وبطولية —  
فتعرض لنا طرائق الاحساس بما يعنيه أن تعمل على تطوير هذا الجوع إلى  
بحث حقيقى ، وماذا يعنى أن تكون باحثا ، وماذا يجب ان يكون عليه  
الباحث ، وماذا يتطلب البحث حتى لا يحدث التخلى عنه ، وما العقبات  
المتوقعة والمكافآت الموجودة فى هذا السبيل ، ثم ما الذى يمكن أن يوجد ،  
حقيقة ، فى النهاية . ونهاية الحكاية ليست شيئا مما يعتقد الناس بسداجة  
فهي ليست حكاية رجل يبحث ثم يجد جوابا . نهاية الحكاية تكشف لنا —  
بمباشرة تامة — أن الانسان الذى يبحث يجد المادة التي تعينه على مواصلة  
البحث ، أبعد وأعمق .

وثمة اجتماع أو لقاء واحد فقط مهم فى حياة الفرد ، يؤدي لتغيير شيء  
ما ، وهذا يحدث حين يلتقى شخص بآخر يملك أكثر مما لديه ،  
ويود اقتسامه معه . وما الرجل المرموق ؟ كل انسان على هذا النحو هو  
مرموق ، لكنه لا يعرف ، ولو استطاع الفيلم أن يساعدنا بأن يقدم لنا ولو  
حتى نكهة هذه الامكانيات ، فلن نكون قد أضعنا الوقت فى مشاهدته .



## الفصل التاسع الدخول في عالم آخر ..

### القناع - الخروج من قلوبنا ..

من الواضح أن هناك أقنعة واقنعة . هناك شيء بالغ النبالة ، بالغ الغموض ، بالغ الاستثنائية ، هو القناع . وشيء منفرد ، خسيس حقاً ، باعث على الغثيان ( وله قدر كبير من الشيوع في فن المسرح في الغرب ) وهو يدعى ايضا بالقناع . هما متشابهان من حيث أن كليهما شيء يمكن أن تضعه على وجهك ، لكنهما مختلفان اختلاف الصحة عن المرض .

ثمّة قناع واهب للحياة ، يؤثر فيمن يضعه وفيمن يشاهده على نحو إيجابي ، وثمّة شيء آخر يمكن أن يوضع على وجه كائن انساني مشوه فيجعله أكثر تشوها . ويعطى انطباعاً للمتفرج المشوه بأن الحياة أكثر تشوها مما يراها على نحو عادي . والأثنان يسرى عليهما اسم واحد هو « الأقنعة » ، وهما قد يبدوان متشابهين للمراتب العابرة ، وأظنه قد أصبح الآن مقبولا على مستوى العالم القول بأننا جميعا نضع أقنعة طول الوقت ولكن في اللحظة التي يتقبل فيها المرء هذا القول على أنه حقيقي ، ويشرح في طرح الأسئلة على نفسه حوله ، فهو يلاحظ أن تعبيرات الوجه المعتادة إما أنها تخفى ما لا ينسجم مع ما يحدث فعلا في الداخل ( ومن ثم فهي قناع بهذا المعنى ) ، وإما أنها وصف مزوق أو مزخرف ، أى انها تقدم العملية الداخلية ولكن في ضوء ينقيها ويزيدها جاذبية ، وهى من ثم تقدم طبعة كاذبة لها - الشخص الضعيف يضع وجهها قويا ، والمكس صحيح .

والتعبير اليومي قناع بمعنى انه إما ان يكون تغطية أو كذبة ، وليس على  
اتساق مع الحركة الداخلية . اذن ، مادام وجه الانسان يؤدي عمل القناع ،  
فما الهدف من وضع وجه آخر ؟

لكن الحقيقة ان المرء لو تناول هاتين الفئتين : القناع المرعب والقناع  
اللطيف ، لرأى انهما يعملان بطريقتين مختلفتين كل الاختلاف . والقناع  
المرعب هو الأكثر استخداما بشكل دائم في المسرح الغربي ، وما يحدث  
هنا أن فردا — عادة ما يكون مصمم المناظر — يطلب اليه أن يصمم  
قناعا ، فيبدأ العمل منطلقا من شيء واحد هو تخيله الذاتي ، وماذا يوسعه  
ان يفعل سوى هذا ؟ هكلنا يجلس أحدهم امام لوحة الرسم ، ويستخرج  
من المنطقة السابقة على الشعور ، واحدا من ملايين أفتنته الخاصة الكاذبة  
أو المشوهة أو العاطفية ، ثم يعلقه على شخص آخر . وهكلنا ستحصل على  
شيء ربما هو — بمعنى من المعالي — أسوأ من كذبتك أنت الخاصة ، لان  
احدهم يكذب عن طريق الصورة الخارجية لكذبة انسان آخر . لكن ما  
هو أسوأ من ذلك أن كذبة ذلك الشخص الآخر ليست صادرة عن الشعور  
لكنها نابعة عما قبل الشعور ، وهي — بالتالي ، وبصورة اساسية — أكثر  
قدارة . لانك تكذب عن طريق الحياة المتخيلة لشخص آخر . من هنا فان  
معظم الأفتنة التي تراها — في الباليه وما إلى ذلك — لا تخلو من شيء .  
مرضى فيها ، لأنها جانب من جوانب ما قبل الشعور الشخصى ، وقد  
تجمد . ومن ثم يصل اليك انطباع صورة شيء غير حى ، يتنمى أساسا  
إلى تلك المناطق الخفية من الاحباطات والانجازات الناقصة ذات الطابع  
الشخصى .  
اما القناع التقليدى فيعمل بطريقة معاكسة تماما . القناع التقليدى —  
في جوهره — ليس قناعا بالمرة ، لانه صورة للطبيعة الأساسية ، بعبارة  
أخرى : القناع التقليدى هو رسم لوجه انسان دون قناع .

وعلى سبيل المثال ، فان اقنعة أهل بالى التى استخدمناها فى « اجتماع الطير » كانت اقنعة واقعية بمعنى ان الملاح فيها — على عكس الاقنعة الافريقية — ليست مشوهة ، بل هى طبيعية تماما ، ومايلاحظه المرء هو أن الشخص الذى يصممها — تماما مثل الشخص الذى ينحت الرؤوس فى « بونراكو » — وراءه آلاف السنين من التراث فى مراقبة الانماط الانسانية مراقبة دقيقة ، لدرجة أن الحرفى الذى يقوم بتصميم الأقنعة — جيلا — بعد جيل — لو أنه انحرف قدر ملليمتر واحد إلى اليمين أو اليسار ، فإن هذا يعنى أنه كف عن انتاج النمط الاساسى ، واصبح لما ينتجه قيمة شخصية . لكنه لو كان مخلصا كل الاخلاص لهذه المعرفة التقليدية — يمكنك ان تصفها بانها تصنيف سيكولوجى تقليدى للانسان ، ومعرفة مجردة بالانماط الأساسية — فستجد أن ما ندعوه قناعا هو فى حقيقته شيء مضاد للقناع .

القناع التقليدى رسم حقيقى للملاح ، رسم للملاح الروح ، صورة فوتوغرافية للشيء الذى لا تراه الا فيما ندر ، لدى الكائنات الانسانية الصادقة المنطلقة فقط ، انه غلاف خارجى بمعنى انه انعكاس تام وحساس للحياة الداخلية . لهذا السبب فانت تجد فى القناع المحفور بهذه الطريقة — وسواء كان تحت الرأس على طريقة أهل بونراكو ، أو قناعا واقعيا على طريقة أهل بالى — أن السمة الأولى التى تميزه هى انه لاشئ مَرْضَى فيه . وليس فيه انطباع بالموت حتى لو كنت ترى قناعا لرأس متقلصة معلقا على جدار . انه ليس قناعا للموت . على العكس فهذه الأقنعة ، رغم أنها بلا حركة ، تبدو وكأنها تتنفس أنفاس الحياة ، وبافتراض أن الممثل قد مضى بضع خطوات ، فانه فى اللحظة التى يضع فيها القناع يصبح حيا بعدد لامتناه

من الطرق . قناع من هذا النوع له هذه الخاصية وهى انه حين يوضع فوق وجه انسانى ، واذا كان الكائن الذى وراءه حساسا بمعانيه ، يكتسب قدرا من التعبيرات التى لا تنضب أبدا .

اكتشفنا هذا أثناء التدريب معهم ، حين يكون القناع معلقا على الجدار ، فان شخصا يستطيع — على نحو أخرق وزائف — أن يضيف عليه صفة ما ، كأن يقول : آه ، هذا الرجل المتكبر .. » وتضع القناع ، فلا تعود قادرا على أن تقول « هذا هو الرجل المتكبر » ، لأنه يمكن أن يكون فى نظراته تواضع أو تواضع يشيع فى رقة ، وهذه العيون الواسعة المهددة يمكن أن تعبر عن العداوة أو تعبر عن الخوف ، وهى تتحول وتتحوّل بغير نهاية ، ولكن داخل النقاء والشدة للإنسان غير المقنع التى تكشف عن طبيعتها الداخلية العميقة بشكل دائم .. وعلى هذا النحو ، فأننى أعتقد أن التناقض الأول والأساسى هو أن الأقنعة الحقيقية هى تعبير عن شخص غير مقنع .

سوف اتحدث من واقع تجربتى مع أقنعة أهل بالى ، لكن ينبغى أن أعود خطوة واحدة للوراء قبل ذلك . إن واحدا من التدريبات الخشنة الأولى التى يمكنك أن تجربها مع الممثلين ، والتى يستخدمها العديد من المدارس المسرحية ، حيث تستخدم الأقنعة ، هو وضع قناع أبيض ، أملس ، خلو من أى تعبير ، على وجه شخص ما ، فى هذه اللحظة التى تأخذ فيها وجه شخص ما بعيدا بهذه الطريقة ، يحدث أكثر الانطباعات الثارة ، فجأة تجد واحدا يعرف أن هذا الشيء الذى يعيش به الانسان ، والذى يعرف أنه فى حالة تحول دائم ، لم يعد موجودا بعد . إنه احساس طاغ واستثنائى بالانعقاد والتحرر .

هذا أحد التدريبات العظيمة لدرجة أن كل من يمارسه للمرة الأولى سيظل يعتبر تلك اللحظة بالغة الأهمية : فجأة يجد الواحد نفسه ولفترة معينة — وقد تحرر من ذاتيته الخاصة ، ومع هذا التحرر ينبعث مباشرة وعلى نحو لا يقاوم ، الوعى بالجسد . لدرجة أنك اذا أردت أن تجعل الممثل واعيا بجسده . ، فبدل أن تشرح له وتقول : « ان لك جسدا ، وينبغي أن تكون واعيا به .. » ضع صفحة بيضاء على وجهه ، وقل له : « والآن انظر حولك .. » وسوف لن يفشل أبدا في أن يعي وعيا حادا كل الأشياء التي ينساها في العادة . ذلك أن كل طاقة الانتباه قد تحررت من الانجذاب نحو ذلك القطب المغناطيسى المعلق فوق ، هناك على القمة .

الآن نرجع لأقنعة أهل بالي ، فحين وصلت وقام الممثل البالي الذي يعمل معنا بمدحها أمامنا تدافع كل الممثلين — مثل الأطفال — وألقوا بأنفسهم على الأقنعة يلبسونها ، ويندفعون في الضحك ، ينظر أحدهم إلى الآخر ، وينظرون في المرآة ، ويهرجون ويمرحون كمن في حفلة راقصة أو كالأطفال حين ترفع أمامهم غطاء السلة الكبيرة المملأ بالملابس . ونظرت نحو الممثل البالي ، كان مرتعبا ، وقد أصابته صدمة مثل صدمة الحرب ، لأن هذه الأقنعة كانت مقدسة عنده . ونظر نحوى متوسلا ، فأوقفت كل شيء تماما ومباشرة بمجرد أن قلت كلمتين فقط أعادتنا تذكير الجميع بأن هذه الأقنعة ليست العابا نارية تطلق في أعياد الميلاد . ونظرا لأن جماعتنا قد عملت معا فترات كافية تحت مختلف الظروف والأشكال ، فإن الاحترام الكامل موجود ، لكن الأمر كان على طريقتنا الغربية النموذجية : مجرد نسيان . كان الجميع متحمسين مستثارين ، ولكن مع أقل تذكرة لهم أرجعوا ملتزمين منضبطون .

لكنه كان قد أصبح واضحا أن الأمر لم يستغرق عدة دقائق ، تم خلالها نزع القداسة عن الأقنعة نزعا تاما ، لأن هذه الأقنعة سوف تلعب أية لعبة تريدها أنت ، وكان الأمر المثير هو أنني قبل أن أوقف الممثلين ، أى حين كان الجميع يعيشون بها ويلهون ، بدت لى تلك الأقنعة ذاتها أنها ليست أفضل كثيرا من ألعاب أعياد الميلاد ، لأن هذا بالضبط هو ما كانت تُستثمر فيه . ان القناع طريق ذو اتجاهين فهو طول الوقت يرسل رسالة للداخل ويسقط اخرى للخارج وهو يعمل حسب قوانين الصدى أو التردد ، ولو كانت غرفة الصدى مكتملة ، فان الصوت الداخل اليها والصوت الخارج منها هما انعكاسان ، وثمة علاقة كاملة بين غرفة الصدى ، وبين الصوت ، أما اذا لم تكن كذلك فستصبح أشبه بمِرآة مشوهة الأبعاد ، وهنا حين يرد الممثلون باستجابات مشوهة ، فإن القناع نفسه يتخذ وجهها مشوها . وفى اللحظة التى بدأ الممثلون فيها من جديد ، بهدوء واحترام هذه المرة ، بدت الأقنعة مختلفة ، وأحس الناس الذين بداخلها احساسات مختلفة .

ان أعظم سحر للقناع ، والذى يلقاه كل ممثل منه ، هو أنه لا يستطيع أن يحدد كيف يبدو عليه ، لا يستطيع أن يحدد أية انطباعات سيثيرها ، رغم ذلك فهو يعرف . أنا نفسى قد وضعت عددا كبيرا من هذه الأقنعة ، حين كنا نعمل بها ، من أجل أن أتفحص بنفسى هذا الانطباع غير العادى . أنت تفعل أشياء يقول لك عنها الآخرون فيما بعد « انها كانت أشياء غير عادية ... » ، وأنت لا تعرف ، أنت فقط قد وضعت القناع وأدبت حركات معينة ، وأنت لا تعرف ما اذا كانت ثمة علاقة بينها او لم تكن وأنت تعرف أنه لا يجب عليك أن تفرض شيئا بذاته ، أنت تعمل بطريقة ما ، ولا تعرف على نحو عقلى خالص ، لكن الحساسية للقناع موجودة على نحو آخر ، وهى شىء يمكن تنميته وتطويره .

واحدى التقنيات الهامة التى يستخدمونها فى بالى هى أن يبدأ الممثل البالى بالنظر إلى القناع ، والامساك به بين يديه ، انه يطيل النظر فيه ، حتى يبدأ هو والقناع فى أن يصبح كل منهما انعكاسا للآخر ، ويبدأ فى الاحساس ، جزئيا ، بأن القناع وجهه الخاص ، جزئيا فقط وليس كليا ، لأنه بطريقة أخرى سوف يمضى نحو حياته الداخلية المستقلة . وتدرجيا ، يبدأ فى تحريك يده بما يعنى أن القناع بدأ يكتسب حياته ، وهو يراقبه ، انه يعاشره حتى يعتنقه ، هنا قد يحدث شيء لم يستطع أحد من ممثلينا حتى أن يحاوله ( وهونادرا ما يحدث حتى بالنسبة للممثل البالى ) ، وهو انه يبدأ فى التنفس على نحو مختلف مع كل قناع . ومن الواضح ، بطريقة ما ، أن كل قناع انما يمثل نمطا معينًا من الناس ، له جسد معين ، وله نغمة معينة ، وله إيقاع معين ، وله بالتالى — تنفس معين . حين يبدأ الممثل فى الاحساس بهذا ، وتبدأ يده فى اتخاذ حركة متسقة مع هذا التوتر ، يبدأ التنفس فى التغير ، حتى يبلغ درجة ثقل معينه تنفذ الى جسد الممثل كله ، وحين يصبح هذا متأهبا يوضع القناع ، فيكتمل الشكل كله ، ويوجد هناك .

ومثلنا لا نستطيع أن يفعلها على هذا النحو ، ولا ينبغي له . لأن هذا ينتمى إلى تراث كامل ومران طويل . لكن ممثلينا الذين لا يستطيعون اللعب على ذلك الجزء من التكنيك الذى اتخذ شكل الأداة . بالغة التطور ، يستطيعون — بطريقة أخرى — أن يطوروا شيئا من خلال الحساسية الخالصة ، ودون معرفة بالأشكال الصحيحة والأخرى الخاطئة . ان الممثل يتناول القناع ، ويدرسه ، ثم يضعه ويتغير وجهه نفسه تغيرا طفيفا حتى يقترب من شكل القناع ، وحين يضعه على وجهه فإنما يكون — بطريقة ما — أسقط واحدا من أقنعتة الخاصة . على هذا النحو تختفى الأقنعة ، من

لحم ودم ، التى تتدخل ، ويصبح الممثل فى علاقة وثيقة ، علاقة فى صميم بشرته ذاتها ، بوجهه ليس هو وجهه ، بل وجه نمط قوى جدا ، وأساسى ، من الناس . وقدرة الممثل على الكوميديا ( وهى قدرة بلونها لا يكون ممثلا أبدا ) تجعله يثق فى امكانياته أن يكون هذا الشخص .

فى هذه اللحظة يصبح الممثل فى الدور ، ويصبح هذا دوره هو ، والحركة التى يفترض أن تأتى إلى الحياة لا تعود بعيدة وصعبة ، بل شيئا قابلا للتكيف مع أية ظروف . والممثل ، وقد وضع القناع ، قد أصبح فى الشخصية بالدرجة الكافية ، حتى لو أن أحداً قدم له كوبا من الشاي ، فإن استجابته — أيا ما كانت — لابد أن تكون ، كلية ، هى استجابة ذلك النمط ، ليس على نحو تقريبي ، بل على نحو أساسى . وعلى سبيل المثال ، فلو أنه يضع قناع الرجل المتكبر ، فإن الحس التقريبي قد يرغمه على أن يقول يتكبر : أهد هذا الشاي عني . ١ ، أما بالحس الحى والأساسى ، فإن أكثر الرجال تكبرا يمكن أن يرى كوبا من الشاي فيأخذه ويقول : « أشكرك » دون أن يحس طبيعته الأساسية .

وحين يتناول الممثل القناع بالياً ، فهو لا يستطيع أن يحاول الدخول إلى التراث البالى والتكنيك البالى اللذين لا يعرف عنهما شيئا . إنما هو يتناول القناع بنفس الطريقة التى يتناول بها دوره ، والدور هو لقاء ، لقاء بين ممثل من حيث هو كتلة من الامكانيات الكامنة ، ومادة حافزة ، ولأن الدور شكل من أشكال المادة الحافزة ، من الخارج ، فهو يضع مطلباً أو يستثير حاجة ، وبشكل امكانيات الممثل غير المتشكلة ، ولهذا يؤدي اللقاء بين ممثل ودوره دائما ، إلى نتيجة مختلفة . نخذ دورا عظيما مثل هاملت . ان طبيعة هاملت ، من جانب ، تضع قائمة من المطالب المحددة

على نحو مطلق ، الكلمات موجودة كما هى ، لا تتغير من جيل لجيل ، لكنها ، فى الوقت ذاته ، مثلها مثل القناع رغم انها تبدو وقد سكنت فى شكلها هذا ، الا أن الأمر على العكس تماما ، و ظهورها كما لو أن لها شكلا مستقرا هو مظهر خارجى فقط ، والحقيقة أنها ، ولأنها تعمل عمل مادة حافزة ، حين تلتقى بالمادة الانسانية المتمثلة فى الممثل الفرد ، فهى تخلق خصائص جديدة بشكل دائم .

هذا اللقاء بين المطلب الآتى من خارج ، أى الدور الذى يأخذه الممثل على عاتقه ، وفردية الممثل ، يؤدى دائما إلى سلاسل جديدة دائما من التوافقات . وعلى هذا النحو فان ممثلا شرقيا ، من بالى على سبيل المثال ، لو توافرت لديه الحساسية الأساسية والفهم والتفتح ، والرغبة .. الخ ، يمكنه أن يلعب هاملت ، والممثل الهالى العظيم ، لو أن استجمع كل فهمه الانسانى لدور هاملت ، فمن المؤكد أنه سيتتج — ثانية بعد ثانية — شيئا يختلف كل الاختلاف عن تناول جون جيلجود لذات الشئ ، لأنه لقاء مختلف فى ظروف مختلفة ، لكن ما يبدو فى كل حالة سيكون كيفية مكافئة ذات قيمة مكافئة . وبنفس الطريقة تماما فإن القناع العظيم حين يضعه ممثل بالئى ، أو أمريكى أو فرنسى — بافترض انهم مشتركون بنفس القدرة فى الشروط الأساسية للمهارة والحساسية والاخلاص — سيؤدى لنتائج متكافئة من حيث كفاءتها ، أما من حيث شكلها فهى مختلفة كل الاختلاف .

وأظن هذا الأمر يمضى عبر مراحل . وأعود إلى التجربة المعانية التى لدينا : « اجتماع الطير » ، ولماذا كان يجب علينا أن نستخدم الأقنعة ، وقد كنا دائما نتجنبها ، اننى أنفر من الأقنعة فى المسرح ، ولم يسبق لى أبدا أن استخدمتها من قبل ، لاننى فى كل مرة ألامسها مجرد الملامسة فهى إما

أن تكون أقنعة غريبة ، أو هى فكرة أن أعهد إلى شخص ما بعمل الأقنعة ، وقد جفلت دائما من أن أضع ذاتية فوق ذاتية ، لأن هذا لن يؤدى لخير أبدا . لهذا ، فبدل الاقنعة ، صنعنا كل شيء بوجه الممثل ، وأية أداة لديك أفضل منه ؟ لكن كل ما فعلناه حتى المرة الأولى التى استخدمنا فيها الأقنعة ، كان العمل على اظهار فردية الممثل عن طريق وجهه ، وهذا العمل هو — بتكنيك أو آخر — التخلص من أقنعتة السطحية الزائفة .

وقد يكون من المستحيل أن تأخذ ممثل شخصية تلفزيونية ناجحة ، مثلا ، وتحاول أن تظهر فرديتها ، دون انهاك قاس ، وربما دون عملية تدمير خطيرة جدا لأقنعتة ، لأن توحيده بتعبيرات وجهية ناجحة معينة هو شيء عميق الجذور فيه ، وهو جزء من طريقته فى الحياة ومكانه فى العالم ، ومن ثم فهو لا يقوى على السماح بالتخلّى عنها . لكن ممثلا شابا ، مثلا ، يريد أن يتطور ، يستطيع أن يتعرف على نمطياته وكليشياته ، وأن يستبعدا بعضى الأشياء ، وهو حين يفعل هذا يصبح وجهه مرآة أفضل ، بنفس المعنى الذى يتحدث به الصوفى عن مرآته التى أصبحت أكثر صقلا ، أى مرآة أوضح لما يحدث داخل الوجه . وأنت ترى فى أناس كثيرين أن وجوههم تعكس أكثر ، لا أقل ، مما يدور بدواخلهم . واستخدام الممثل غير المتخفى ، دون مكياج ، ودون ملابس للدور ، قد أصبح اتجاه المسرح التجريبي فى هذه السنوات العشرين الأخيرة ، وكان هذا بهدف إظهار طبيعة الممثل ، ونحن نرى هذا أيضا فى أفضل الأدوار التى مثلت للسيتا . ان الممثل يستخدم على السطح ما هو عميق فى داخله ، ويتيح لارتعاشة الجفن أن تكون مرآة حساسة لما يحدث داخله ، بهذه الطريقة ، وعن طريق التدريب الذى لا يمضى باتجاه استخدام شخصية الممثل ، بل على العكس ، باتجاه ان

تجلى شخصيته مكانها لفرديته ، فإن استخدام الوجه على نحو حساس يجعل من الوجه قناعاً أقل ، وانعكاساً أكثر لهذه الفردية .

وعلى أى حال فنحن نجد — وهذا ما جعلنا نتجه نحو الأقنعة — ان هناك نقطة تبلغ عندها فردية الممثل أن تكون ضد حدوده الانسانية الطبيعية . وممثل موهوب يستطيع أن يرتجل إلى حدود موهبته ، لكن هذا لا يعنى أنه يستطيع أن يرتجل « الملك لير » لأن موهبته لا تبلغ وراء مدى خبرته العادية ، إلى هذا المدى . وهكذا فهو لا يستطيع أن يرتجل الملك لير ، لكنه يستطيع أن يلتقى الملك لير اذا أعطى له الدور ، بنفس الطريقة فإن ممثلاً يستطيع أن يرتجل بوجهه ، وهذا الوجه سيعكس أى شيء داخل الدائرة العادية للانفعالات والاستجابات والخبرات . ولكن — مثلما حدث فى « اجتماع الطير » — أن أطلب من أحد ممثلينا البحث عن الوجه الذى يتفق مع درويش عجوز ، فإن القفزة ستكون هائلة . يمكن أن تكون لديه البداية ممثلة فى فهم ثقافى لما يعنيه الأمر ، وقد تكون البداية هى احترام ما يمكن أن يعنيه الأمر ، لكنه لم يصل إلى معرفة ما هو مطلوب حتى يستطيع ، دون تمثيل من أى نوع ، ودون قسم كبير يتمثل فى الأدوار الاغريقية والشكسبيرية العظيمة ، دون شيء من هذا كله ، بالتفكير والشعور وحدهما ، أن يحيل وجهه إلى ذلك الوجه المتألىء للدرويش العجوز .

فلنقل انه يستطيع أن يمضى خطوة فى اتجاه يحتاج ألف خطوة ، عند هذه النقطة تستطيع أن ترى مهارة واحد من ممثلينا ( من الواضح أننا يجب أن نواجه الحقيقة دون ادعاءات ) لا يمكن أن تعادل مهارة ذلك الحفار الذى حفر القناع ، يغذيه تراث عمره الف عام . ومن ثم ، فلكى يستطيع

ممثلنا أن يقول : « ذات يوم كان هناك درويش عجوز ... » ، ثم يحاول أن يمد هذه الصورة نحو عقل الجمهور بأن يجعل من وجهه وجه هذا الدرويش العجوز ، فسيمضى خطوة واحدة فقط في هذا الاتجاه ، لكنه حين يضع قناع الدرويش فهو يقفز سنة ضوئية كاملة للأمام ، لأن القناع يجتذبه مباشرة نحو شيء يستطيع أن يفهمه حين يعطى له ، لكنه لا يستطيع أن يفرضه على ذاته بإبداع .

الآن نربط بين هذا وبين ما هو طقسى : في حدود المسرح ، استخدمنا الطيور في « اجتماع الطير » حين لاحظنا أن ممثلا كبيرا لدينا يخفق بذراعيه لا يستطيع أن ينقل فكرة الطيران كما يستطيع أن ينقلها — للحظتها — لو أنه أمسك بموضوع صغير ، وأوحى عن طريقه بفكرة الطيران . في لحظة من اللحظات يكون كل ما تريده هو فكرة الطيران ، لكنك في لحظة أخرى لا تريد هذا ، بل تريد انسانية الشخص ، هنا تعود إلى الممثل . على نفس النحو وجدنا — بعد أن أجرينا التدريبات بالأقنعة وبدونها ( وهذا سبب أننا نضعها ونرفعها ) إن هناك لحظات تكون فيها حقيقة الممثل الطبيعية العادية أفضل من القناع ، لأنك لا تريد الانطباع القوى المكثف طول الوقت . الأمر يشبه استخدام النعوت أو الصفات ، فهناك لحظات يكون فيها الأسلوب الجيد هو الصريح الذى يستخدم أبسط الكلمات ، لكن هناك لحظة لا تصل فيها العبارة إلى هدفها دون استخدام صفة رائعة ، والقناع هو صفة رائعة مفاجئة تؤدي إلى تكثيف وتقوية الجملة كلها .

والآن ، اننا نتحدث هنا طوال هذا الوقت عن الأقنعة التى هى طبيعية جدا . تلك التى يطلق عليها أقنعة واقعية طبيعية . وكان ما أدهشنى حين رأيت أقنعة بالى للمرة الأولى أنها رغم صديورها عن ثقافة محلية شديدة

الخصوصية الا أنها — بالفعل — تبدو شرقية في الأساس . وأنت حين تنظر إلى تلك الأقنعة فانك ترى ، أولا ، وأساسا : الرجل العجوز — الفتاة الجميلة — الرجل الحزين — الرجل المندھش ، لكنك ، فقط ، حين تنظر اليها ثانية سوف ترى . آه ، انها شرقية . ربما لهذا استطعنا أن نعمل شيئا مستحيلا من الناحية النظرية ، وهو استخدام أقنعة من بالى للتعبير عن حكاية من فارس ، وهذا شيء يمكن أن يقال عنه من وجهة نظرية خالصة إنه شنيع ومغز وينطوى على تجاهل تام للتراث . فى النظرية ، نعم ، أما حين تتعامل مع جدائل أساسية معينة ، فإن الأمر هنا يصبح شبيها بما فى فن الطهو ، حين تجمع بين أشياء لا يمكن — نظريا — الجمع بينها . وفى حالتنا هذه لأن تلك الأقنعة تعبر عن خصائص انسانية محددة خاصة ، فان الاثنين مضيان معا ، مثل الحبز والزبد ، وليس ثمة خلط بين أشكال التراث ، لأن التراث لا يتدخل فيها .

من الناحية الأخرى فأنت حين تتعامل مع الأقنعة غير الطبيعية ، فانك تتعامل مع شيء بالغ الدقة . وأظن — مرة ثانية — أن الأقنعة المقتنة تقنيا صارما حتى انها تشبه سلاسل من الكلمات فى لغة أجنبية هى مشحونة بالطقس لدرجة أنك اذا لم تكن تعرف لغة العلامات ، ضاع منك تسعة أعشار معناها . وكل ما ستره فيها هو أنها مؤثرة جدا . بعض الاقنعة فى افريقيا او غينيا الجديدة ، مثلا ، فيها شيء ما بالغ التأثير ، ولكن ما أسهل أن تضيع منك القوة الحقيقية لما تقوله هذه الأقنعة ما لم تعرف مجمل التراث الذى يقف وراءها ، والسياق الذى تعمل فيه . وأظن من الميسور لنا أن نضفي قيمة عاطفية على تناولنا للأقنعة ، فهكذا يفعل الناس حين يشترون أحدها ليعلقوه على الجدار ، هى زخرفية جميلة للجدار ، ولكن ما أجنس

هذا الاستخدام لشيء لو قرأت علاماته لأصبحت أكثر دلالة إلى ما لا  
نهاية !.

لكن هناك نمطا آخر من الأقنعة تتداخل فيه هاتان الفتتان : وهو قناع  
يعكس — بطريقة خاصة — تجربة داخلية كذلك — لكنها ليست تجربة  
سيكولوجية داخلية . بعبارة أخرى يمكنك القول إن هناك نمط القناع الذى  
دار حديثنا حوله حتى الآن ، وهو الذى يكشف عن أنماط سيكولوجية  
أساسية للإنسان عن طريق وصف دقيق جدا ، وواقعى للملاحة وقسماته ،  
وهذا الذى يتكشف هو انسان خفى ، لكنك عندها تستطيع أن ترى أن  
هناك انسانا داخليا خفيا آخر ، هو ما يمكن أن نطلق عليه الآله الأساسى  
داخل كل شخص منا ، بمعنى أنك تجد فى المجتمعات البدائية ألف آله ،  
كل منها يمثل وجهاً من وجوه الامكانية الانفعالية داخل كل شخص .

وهكذا ، تجد لديك ، مثلا ، قناعا يعبر عن الأمومة ، قناعا يعبر عن  
المبدأ الأموى الأساسى ، وهذا التعبير يمتد إلى ما وراء صورة الأم الرؤوم  
التي تراها فى رسوم العذراء والطفل ، والتي لا تمتد لأبعد من الأم الرؤوم  
ونظرتها الحانية . تنتقل من هذه إلى الأقنوة مثلا ، وفيها ستجد شيئا أكثر  
جوهرية وأساسية ، وهو أن السمة الأساسية المتمثلة فى شيء لم يعد يعكس  
على نحو طبيعى ، حيث بدأت النسب فى التغير حتى فصل إلى كل مدى  
التماثل حيث العمود أكبر من الأنف خمس مرات وما إلى ذلك . داخل  
هذا ثمة شكل للقناع الذى يكتسب دلالة طقسية ويقف على حد الشفرة  
من حيث امكان استخدامه فى المسرح .

وهذه بالضبط هى المساحة التي تتداخل عندها الفتتان ، فثمة قناع لا  
يشابه الوجه بالمعنى العادى للكلمة ، مثلما فى رسم لبيكاسو ، حيث يجعل

خمسة أزواج من العيون كل على قمة الآخر وثلاثة أنوف مسطحة ، لكنه حين يحملته شخص ذو حساسية لطبيعته ، سيظل قادرا على التعبير عن جانب من جوانب الشرط الانساني ، على نحو يتجاوز قدرة أى ممثل على التعبير ، فليس هناك ممثل يستطيع أن يجعل لنفسه مثل هذه القوة والشدة . ان هذا يشبه تماما الاختلاف بين الحديث المباشر للممثل والخطاب الشعري ، وشيء من الخطابة ، والغناء ، فهي كلها خطوات نحو تعبير أكثر قوة وأساسية ، وأقل عادية ، يمكن أن يكون حقيقيا تماما اذا استطاع أن يعكس حقيقة الطبيعة الانسانية . وعلى هذا النحو يمكن استخدام القناع . لكنه أمر بالغ الدقة والرفافة . وهذا شيء كنت أتوق لاستكشافه ونحن نقرب من « المهاراتا » ، وأنا أعرف أنه خطر ومنذر بالتفجر .

كان لدينا قناع بالي من هذا النوع ، قناع بالغ الوحشية للشيطان ، وكنا قد استخدمناه فيما بيننا أثناء التدريبات ، وقد أحس كل منا بتلك القوة الرهيبة التي تنطلق ما أن يضع القناع على وجهه ، ويدخل ، من ثم ، إلى مساحة واسعة ، بالنسبة لنا ، في « المهاراتا » على سبيل المثال ، كان علينا أن نجد صورة مسرحية تمثل الإله . وكان واضحا لنا أن أى ممثل عادي سيكون سخيفا لو أنه ادعى أنه الإله ، حتى في العروض المختلفة لمسرحية « العاصفة » حيث ثمة عدد كبير من الفتيات يحاولن أن يكن « الالهات » ، فإن الأمر ينتهي دائما بكارثة ، وبالتالي كان علينا أن نتحول لشيء آخر يمكن أن يساعدنا ، وكان أول شيء هو القناع ، الذي ينطوى على قوة هائلة في ذاته ، وبوسعه أن يستثير قوى أشد مما يستطيع الممثل أن يستثيرها بنفسه ، ولم يسبق لي أن رأيت الأقنعة تستخدم في المسرح الغربي أبدا على هذا النحو ، وكان شيئا بالغ الخطورة لنا أن نقرب منه دون قدر كبير

من الفهم والتجريب . وفى الشرق وفى أفريقيا يستخدم هذا النوع من الأقنعة أكثر ما يستخدم فى الطقوس ، وهو يستخدم — بمعنى من المعالى — لتحقيق ذات الهدف ، أى أن يجتذب إلى دائرة الأشياء المجردة المكشوفة تلك التى تسمى القوى ، وأن يكسوها باللحم والدم .

وأظن أننى أستطيع أن أضع الأمر على نحو أبسط : إن القناع الطبيعى يعبر عن الأنماط الانسانية الأساسية والقناع غير الطبيعى يجسد القوى .

وهنا شئ بالغ الأهمية ، إن القناع هو التثبيت أو التجميد الظاهر لعناصر هى فى حركة دائمة فى الطبيعة . وهى مسألة غريبة جدا . ذلك أن مسألة الحياة أو الموت للقناع موجودة . إن القناع يشبه إطارا مصورا لحصان منطلق فى الجرى بمعنى أنه يضع فى صورة تبدو ثابتة شئ ما فى الحقيقة — إذا تم تصويره بالطريقة الملائمة — تعبير عن شئ فى حركة دائمة ، وهكذا يبدو حب الأم فى تعبير ثابت ، فى حين أن معادله فى الحياة الحقيقية هو فعل وليس تعبرا . ولو رجعنا مرة ثانية إلى الأيقونة ، لرأينا أننا كى تصور امرأة فى الحياة الحقيقية تعادل ما تعكسه الأيقونة ، فإن هذا يجب أن يتم عن طريق الأفعال خلال فترة زمنية ممتدة حتى نجد هذا المعادل ، وسيمثل فى اتجاهات معينة وحركات وعلاقات فى الزمن ، ذلك أن حب الأم فى الحياة ليس لقطة فوتوغرافية ، لكنه فعل أو سلسلة أفعال فى الزمن ، خلال فترة معينة . وثمة لون من الإنكار البادى للزمن يتمثل فى ضغط هذا كله وتكثيفه فيما يبدو شكلا جامدا ، مثل قناع أو رسم أو تمثال ، لكن عظمته تبدو — إذا كان على مستوى معين من الجودة — فى أن هذا التجميد ليس سوى وهم ، يتبدد فى اللحظة التى يوضع فيها القناع على وجه

انسانى ، حينذاك سبرى الانسان تلك الخصائص المدهشة التى يمتلكها وهى  
الحركة التى لا نهاية لها والتى ينطوى عليها .

وهناك تماثيل مصرية تصور الملك يخطو إلى الأمام ، وأنت ترى فيها  
الحركة بالفعل ، وأنت ترى ملايين المحاولات لفعل الشيء نفسه فى كل  
ميدان بكل مدينة فى العالم ، قمة تمثال لرجل قد مد إحدى قدميه للأمام ،  
واستقر كذلك ، وهو لن يستطيع أبدا أن ينقل قدمه الأخرى !

ولكن انظر إلى أعظم الأمثلة على الإطلاق ، وكان الله فى عون أى مثل  
يحاول استخدامه على المسرح ، أعنى تماثيل بوذا العظيمة ، تلك التماثيل  
الحجرية الهائلة لبوذا فى كهوف « الأجانتا » و « الایلورا » فى الهند . ثمة  
رأس هى رأس انسانية ، لأن لها عينيْن وأنفا وفما ووجنتين ، تستقر على  
عنق ، ولها كل خصائص القناع ، هى ليست من لحم ودم لكنها من مادة  
أخرى ، هى ليست حية ، وهى بلا حركة . من الناحية الأخرى ، هل  
تحفى طبيعة داخلية ؟ لا ، لا شيء من هذا أبدا . إنه أرق انطباع يعرفه  
الإنسان للتعبير عن طبيعة داخلية . هل هى طييمة ؟ ليست كذلك تماما ،  
لأننا لا نعرف أى انسان ينظر بمثل الهدوء الذى ينظر به بوذا ، ولكن ،  
هل هى خيال تم تجسيده ؟ لا ، فأنت لا تستطيع ، حتى ، أن تقول إنها  
مثال تم تجسيده ، ورغم ذلك فهى لا تشبه أى كائن إنسانى يمكن أن  
نعرفه . إنها امكانية . كائن انسانى تحقق تحققا تاما وأصبح حقيقيا تماما .

ويبقى القناع هناك ساكنا ، لكنه لا يشبه شخصا ميتا ، على العكس ،  
إنه سكون شيء تدور داخله تيارات الحياة بشكل دائم لآلاف السنين .  
وكان واضحا أنك لو أخذت واحدا من تماثيل بوذا تلك ، وقمت بنزع  
رأسه ، ثم تجويفها ، وجعلتها قناعا ، ووضعتها على وجه الممثل ، هذا الممثل

إما أن يخلعها عنه ، نظرا لعجزه عن أن يدعم هذه الرأس ، وإما أن يستطيع الارتفاع لمستواها ، وفي هذه الحالة الأخيرة سوف تكون مقياسا دقيقا لمستوى فهمه الممكن ، وكل شخص — حتى بمساعدة القناع — لا يستطيع أن يعضى إلا لمدى معين ، والشاب مساعد الكاهن حين يضع القناع لا شك سيعبر عن شيء يختلف كل الاختلاف عما سيعبر عنه الكاهن الكبير حين يضعه . إذن ، فالقناع يمكن أن يهوى لأسفل ، أو الشخص يمكن أن يصعد لأعلى ، وهذا ما يتسق تماما . وعلى نحو علمي ، بما يملكه الشخص وما يستطيع أن يقدمه .

وهي نفس الطريقة تقريبا التي يتم بها التلبس أو الاستحواذ عند « اليورايين » في أفريقيا ، فحسب تراثهم ، يجب عليك الارتفاع لتلتقى بمن يقيم داخلك ، وأنت تخدم الاله بقدر مستوى ما تقدمه له بوعى ، من هنا فإن المبتدئ الذى يتلبسه الاله لا شك أنه سيقص ويعبر على نحو يختلف عما يفعل الكاهن الكبير ، هي ذات العلاقة تماما مع القناع .

إنها تحرر الشخص لأنها تزج أشكاله المعتادة على نحو ما أشرت من قبل ، وهذا يرتبط بتجربة لى فى « ريو » فحين كنت فى البرازيل سألت أسئلة كثيرة حول ظاهرة التلبس وكيف تحدث بين « الماكومبا » وسواهم ، ويبدو أن التلبس عندهم — على عكس « اليورين » ، ومثل ما يحدث فى هايتى — إنما يعتمد على أن يفقد الشخص وعيه فقدنا تاما . وقد سألت كاهنا شابا متحللقا فى « باهى » عما إذا كان يمكن للواحد منهم أن يحتفظ بأى جانب من وعيه وهو فى حالة التلبس تلك ، فكانت إجابته : « لا بفضل الله ... » .

في ريو ذهبت ذات مساء إلى احتفال ، كان هذا مساء الجمعة ، حين كان ثمة حوالى تسعة آلاف احتفال صغير في كل الشوارع الخلفية الصغيرة ، وكان مكاننا شارعا خلفيا صغيرا جدا . وكانت تصحبنى فتاة من أهل البلد تعرف طريقها جيدا ، ومضيتا نحو ما يعادل كنيسة من كنائس المنشقين ، حسب تعبير « الودوبين » ، أو ديانة الزوج هناك ، كانت حجرة صغيرة صفت فيها المقاعد صفوفا كأنها صالة في ارسالية ، والناس ينتظرون ، وبعضهم كانوا يصرخون .

حين تدخل ، تطلب وضع اسمك ، وتُعطى رقما ، وحين يقوم أحدهم ، يحمل ميكروفونا ، باستدعاء الرقم ، تقوم إلى نهاية الحجرة ، حيث مكان يشبه المذبح في كنيسة صغيرة ، لكن فيه تسعة أشخاص ينتظرون ، هم جميعا من أهل المنطقة ، يفعلون هذا مرة كل أسبوع في حالة تلبس ، وكل منهم يتلبس نفس الاله بانتظام ، ومن ثم فإنك تتجه نحو الاله الخاص الذي تريد شيئا منه وتحدث إليه كيفما تشاء .

الشيء المدهش هو هؤلاء الناس من أهل البلاد الذين تخصصوا في هذا العمل وهم في حالة تلبس خالص ، وهو شيء غير عادى لأبعد الحدود ، فمن الواضح أنه ليس لديهم أى دليل عما يحدث حولهم ، فهذا مطموس تماما في ذاكراتهم ، والآلهة جميعا يدخنون السيجار ، ( وتلك سمة خاصة في تلك الالهة الخاصة ، كلها تحب تدخين السيجار ) فترى الرجال والنساء جميعا ينفثون الدخان ويتكلمون بطريقة عادية رغم ذلك تتسم بسمات شاذة يفترض أنها تنتمي لذلك الاله ، وينفجرون في صرخات غريبة وهكذا تطلب منهم النصيحة وسيقول لك أحدهم ما تفعل .

وقد ذهبت وتحدثت إلى سيدة كانت في حالة تلبس ، لم يكن يتلبسها

إله ، لكنه قديس ، رجل من أهل الأبروشية مات قبل عشرين أو ثلاثين  
عاما ، ثم تحول إلى قديس ، وهو يعود ليحل في تلك السيدة ، ودارت  
بيننا معادثة لطيفة وكانت شديدة الاهتمام بالمعطف الذى ألبسه وسألتنى  
عنه : « ألا ينفذ منه الماء » ؟ كنا إذن نتحدث على هذا النحو ، وقد  
باركتنى ونفخت الدخان حولى كلى ، ولأن لغتها كانت البرتغالية فلم  
أستطيع المضى طويلا ، لكن شيئا بغنى بقوة وأنا أنظر حولى إلى الآخرين  
المنهمكين في أحاديثهم . أهتنت فجأة أن الشخص لأنه يعرف أن الآخر  
في حالة تلبس ، ومن ثمن فإن أى شيء آخر يبدو في العينين اللتين تنظران  
إليك ، على نحو عادى بمعنى ما ، فهى عاجزة عن أن تنطوى على أحكام  
ذاتية ، وأن هذا يمنحك تلك الحرية . ومن الواضح أن الكنيسة الكاثوليكية  
تهيك نفس الحرية حين تخفى وجه الرجل الذى تعترف له ، لكنك هنا  
تستطيع أن تنظر إلى هذا الشخص في عينيه ، ولأنك تعرف أنه رغم أنك  
قد ترى هذه السيدة الصغيرة — التى قد تكون جارتك — الصباح التالى  
في الشارع ، إلا أنها هى — بمعنى ذاتيتها — لم تكن تنظر إليك بهاتين  
العينين ، وهى على هذا النحو قد أصبحت قناعا ، بمعنى من المعانى ،  
وحررتك تماما في أن تقول أى شيء على الإطلاق وقد أحسست أننى  
لو كنت أستطيع الحديث بالبرتغالية . لقلت لها أى شيء ، تماما أى شيء .

لحظة أن يُحَلِّكَ القناع على هذا النحو ، وحقيقة أنه يمنحك شيئا تخفيه ،  
تجعل من غير الضروري لك أن تخفيه . وهذا تناقض أساسى موجود في  
كل أشكال التمثيل وهو أنه نظراً لأنك آمن يمكن أن تمضى للخطر . وهذا  
شيء غريب لكن المسرح كله يقوم عليه . لأن هناك اطمئنانا كبيرا ، يمكنك  
أن تمضى في مغامرات كبيرة . ونظرا لأن هنا اطمئنانا أكبر ، تستطيع أن

تبقى في مغامرات أكبر ، ونظرا لأن ما هنا ليس أنت وبالتالي فكل شيء  
عكك خفى ، فأنت تستطيع أن تظهر نفسك .

وهذا ما يفعله القناع : الشيء الذى تخشى — خشية شديدة — أن  
تفقدته ستفقدته على الفور : دفاعاتك العادية وتعبيراتك العادية ووجهك  
العادى الذى تخفيه وراءك . وأنت الآن تخفى مائة بالمائة ، لأنك تعرف  
أن الشخص الذى ينظر إليك لا يظن أنه أنت ، وعلى أساس هذا تستطيع  
الخروج من قوقعتك . ونحن أيضا محبوسون في « ريزرتوار » ضيق ، فحتى  
لو أراد بعضنا ذلك ، فنحن لا نقدر على أن نفتح عيوننا أو أن نجعد جبيننا  
أو نحرك أفواهنا ووجناتنا لأكثر من مدى محدد . ثم فجأة توهب لنا القدرة  
على أن نفعلها ، فنفتح عيوننا أكثر ونرفع حواجبنا أكثر ، من ذى قبل .

### الاشعاع الأساسى ..

لدى تمثال صغير ، من « فيراكروز » ، لآلهة طوحت برأسها إلى الخلف  
ورفعت ذراعها لأعلى . وكل شيء في التمثال : تصوره ونسبه وشكله ، يعبر  
عن لون من الاشعاع الداخلى ، ولكى يخلقه هكذا لابد أن الفنان قد عبر  
مثل هذا الاشعاع ، لكنه لم يعمد إلى هذا كى يصف لنا الاشعاع عن  
طريق سلسلة من الرموز المجردة ، وهو لم يقل لنا شيئا ، فقط خلق موضوعا  
يجسد هذه الخاصية بالذات . وهذا عندى هو جوهر التمثيل العظيم .

ولو كانت لدى مدرسة لتعليم الدارما ، فإننا كنا سنبدأ بشيء بعيد كل  
البعد عن الشخصية أو الموقف أو الفكر أو السلوك . ولن نحاول استحضار  
الحكايات من ماضى حياتنا كى نصل لأحداث درامية ، مهما كانت  
صحيحة ، لن نبحث عن الحادثة بل عن كيفيتها ، عن جوهر هذه العاطفة ،

وراء الكلمات وتحت الحادثة . ثم نبدأ بعدها في دراسة كيف نقعد وكيف نقف وكيف نرفع ذراعاً ، ولا علاقة لهذا بتصميم خطوط الرقصات أو بعلوم الجمال ، ولن نكون بهذا ندرس علم النفس ، فقط ، سنكون ندرس التمثيل . والتعريف الكلاسيكى للانجليزى للمسرح بأنه « خشبتان وعاطفة » إنما يسقط الاداة أو المركبة وهى الممثل . ما يعنى هو أن هناك ممثلاً يمكن أن يقف دون حراك على خشبة المسرح ، ويجتذب اهتمامنا على نحو آسر ، فى حين أن ممثلاً آخر لا يلفت أنظارنا على الاطلاق . ما الفرق ؟ فى أية عناصر كيميائية أو فيزيائية أو سيكولوجية يكمن هذا الفرق ؟ أهو فى خاصية النجم ، فى الشخصية ؟ لا ، إن هذ سهل جداً ، وهو ليس جواباً . وأنا لا أعرف جواب السؤال ، لكننى أعرف يقيناً أنه هنا ، فى هذا السؤال . يمكن أن نجد نقطة البداية فى فننا كله .

وكثيراً ما قارنت بين المسرح وتعاطى المخدر ، وهما تجربتان موازيتان لكنهما متعاكستان ، والشخص الذى يتعاطى المخدر ينجح فى تغيير مدركاته ، لكن المسرح الجيد بوسعه أن يتيح نفس الامكانية ، وكل شيء حاضر لديه : القلق والصدمة والاثبات والدهشة والعجب .. ولكن دون العواقب المأساوية للمخدر . وفى المسرح ، فإن تلك اللحظات التى تزيح حدود الوعى العادى إنما تب الحياة ، وتكتسب قيمتها الخاصة من حقيقة أنها مشتركة . وإذا كانت تجربة متعاطى المخدر قد تبدو له أوسع لأنه وحيد ، فإن تجربة المسرح هى حقاً أوسع لأن الفرد فيها يرتفع — لحظياً — إلى مستوى المشاركة الحميمة مع الآخرين . مثل تلك اللحظات هى الذرا ، ولا بد من عملية مؤدية إليها ، وفى هذه العملية لكل شيء مكانه : الموضوعات والتقنيات والمواهب . وما يهمنى هو زيادة الإدراك ، مهما كان

قصيراً .

وكل شيء في المسرح محاكاة لشيء خارج المسرح . والممثل محاكاة لشخص قد تقابله بصورة عادية خارج المسرح ، والممثل الحقيقي محاكاة لشخص حقيقي ، ما معنى « شخص حقيقي » ؟ أعنى أنه الشخص المتفتح في كل أجزاء نفسه ، شخص قد طور ذاته ونماها إلى الدرجة التي يستطيع عندها أن يفتح تفتحاً كاملاً بجسده وعقله ومشاعره ، بحيث لا يبقى أى من هذه القنوات مسدوداً ، وأن تؤدي هذه القنوات وتلك القوى المحركة وظائفها مائة بالمائة . تلك هى الصورة المثالية للشخص الحقيقى ولا شيء في عالمنا هذا يتيح وجودها إلا بعض النظم التقليدية التى تدرّب المؤمنين بها على ضبط النفس .

وفى المسرح محاكاة لهذا . وعلى الممثل أن يدرّب نفسه عن طريق النظم الصارمة المحددة بدقة ، وعن طريق الممارسة حتى يصبح انعكاساً لإنسان متميز ، ولكن لفترات قصيرة من الزمن فقط . وهكذا فإن الممثل بفعل شيئاً لا يختلف كثيراً عما يلتزمه المريد المنظم لجماعة روحية قليلة العدد فى التراث . لكن هذا فسخ ، فعليه أن يكون واضحاً مع نفسه دون شفقة فيما يتعلق بأنه لا يخلق فوق سحب روحية ، وأن يثبت قدميه على أرض صلبة من الحرفة . أولاً : يجب أن يشتغل الممثل على جسده ، حتى يصبح جسده متفتحاً ، مستجيباً ، موحداً فى كل استجاباته . بعدها يجب على الممثل أن يطور مشاعره أو انفعالاته ، حتى لا تصبح انفعالاته مجرد انفعالات على المستوى الخام ، إن الانفعالات الخشنة أو الخام هى أمارات الممثل الرديء . والممثل الجيد هو الذى يطور فى نفسه القدرة على أن يحس ويفهم ويعبر عن مدى من الانفعالات ، يتراوح من أكثر الانفعالات خشونة لأكثرها دقة ورهافة . وعلى الممثل أن يطور معرفته وفهمه إلى

النقطة التي يصبح عقله عندها قادرا على العمل بكامل يقظته وانتباهه ،  
حتى يتفهم دلالة ما يفعل .

وكانت هناك دائما مدارس مختلفة . فمدرسة ميور هولد تضيف أهمية  
فائقة على تطوير الجسد ، وهو ما أدى أخيرا — بفضل جروتوفسكى —  
إلى الاهتمام الحالى بلغة الجسد وتطويرة . من الناحية الأخرى أكد بريشت  
ضرورة ألا يكون الممثل هذا العقل الساذج الذى كان يفترض أن يكونه  
فى القرن التاسع عشر ، وأن يصبح انسانا عاقلا ومفكرا كما يليق بزمانه .

وثمة مدارس أخرى ، من ستانسلافسكى لستوديو الممثل ، تؤكد تأكيداً  
كبيراً أهمية المشاركة الانفعالية للممثل ، وبطبيعة الحال ليس هناك أى تناقض  
فكل هذه الثلاثة ضرورى — وعلى الممثل أن ينسى « ترك الانطباع » وعليه  
أن ينسى « الاستعراض » ، وعليه أن ينسى « تلفيق الدور أو تزييفه » ،  
وعليه أن ينسى « إحداث التأثيرات .. » ، وعليه أن يتعد تماماً عن فكرة  
أنه موجود « كتحفة للعرض » ، وأن يضع بدلها فكرة أخرى هى أنه دائماً  
فى خدمة صورة أعظم منه باستمرار . وأى ممثل يلعب دوراً وهو يرى الدور  
أصغر منه لا شك سيؤدى أداء سيئاً ، وعلى الممثل أن يعترف بأنه مهما  
كان الدور الذى يلعبه ، فإن الشخصية أكثر منه قوة . وبالتالى إذا كان  
يلعب دور رجل غيور فإن غيرة ذلك الرجل تتجاوز غيرته هو ، وحتى  
لو كان هو فى حياته غيوراً ، فإنه الآن يلعب دور رجل غيرته أكثر غنى  
وثرأ من غيرته هو الخاصة . وإذا كان يلعب دور رجل عنيف ، فإنه يقر  
بأن العنف الذى يؤديه أعظم طاقة من عنفه هو ، وإذا كان يلعب دور  
رجل ذى فكر وحساسية ، فإنه يقر بأن رقة مشاعر ذلك الرجل هى شئ  
يتجاوز قدرته فى حياته اليومية ، مع زوجته وأصدقائه ، على أن يكون رقيقاً

وحساسا . وسواء كان يطلب دوره فى مسرحية معاصرة ، أو فى تراجيدىيا  
أغريقية ، فإن عليه أن يفتح على مدى من المشاعر أعظم من تلك التى  
يجدها فى نفسه كشخص له خصوصية .

وإذن ، فلا يجديه أن يقول : « إنما هكذا أحس به ! » ، لأن عليه أن  
يكون فى خدمة تمسيد صورة انسانية هى أعظم مما يظن أنه يعرف ، وعليه  
بالتالى أن يضع فى خدمتها امكانيات تم اعدادها على مستوى رفيع ، إنما  
لهذا فإن على الممثل أن يتدرب وألا يكف عن التدريب . عازف الموسيقى  
يفعل هذا كل يوم بيديه وأذنيه وعقله ، والراقص يجسده كله ، أما الممثل  
فعليه أن يصنع من نفسه أكثر من هذا كى يلعب دوره . إن هذا ما يجعل  
— أو بالأحرى يمكن أن يجعل — من التمثيل أرق الفنون . فلا شئ يتركه  
وراءه ، والممثل الممتاز هو عاكاة للانسان الممتاز وبالتالى يجب أن يكون  
فى متناوله كل امكانية متاحة للكائن الانسانى .

هذا مستحيل بطبيعة الحال ، لكننا حين نتعرف على التحدى ، يتلوه  
الالهام والقدرة .

إن وجودنا يمكن تصويره فى دائرتين : الداخلية هى دائرة دوافعنا ،  
وحياتنا السرية ، والتى لا يمكن رؤيتها أو تتبعها . والدائرة الخارجية تمثل  
الحياة الاجتماعية ، علاقاتنا بالآخرين ، وعملنا ، واستجمامنا . وعلى وجه  
العموم ، فالمسرح يعكس ما يحدث فى الدائرة الخارجية ، وقد أقول أن  
البحث فى المسرح يشكل دائرة تتوسط الدائرتين ، إنه مثل غرفة الصدى  
أو التردد ، يحاول أن يلتقط الاشارات الخفية من الدائرة الداخلية ، ويميل  
المسرح لأن يكون تعبيرا عن العالم المعروف المرن ، حتى يتيح الفرصة  
لظهور ما هو غير معروف ، وغير مرئى ، وهو بحاجة لمهارات خاصة ،

وثمة حقيقة أكثر تكتيفا تتكشف لحظة بعد أخرى ، إنها ليست مسألة حقيقية دائمة ، لأنها في حالة بحث دائم عن ذاتها ، هي ببساطة سلاسل من اللحظات الحقيقية الصادقة ، والمناظر والثرثبات والاضاعة تقدم القليل ، الممثل وحده هو القادر على أن يعكس التيارات الخفية للحياة الانسانية .

وبحكم وظيفته ، فإن على عاتق الممثل مسؤولية ذات وجوه ثلاثة : الأول هو العلاقة بمضمون النص ( أو في الاحتمال ، العلاقة بالفكرة ) ، فيجب أن يعرف كيف يعبر عن هذا المضمون ، لكنه لو مضى في بحثه الشخصى هذا بعيدا جدا ، فإنه يغامر بالسقوط في مصيدة الفشل في أداء الوجه الثانى من مسؤوليته ، المتمثل في علاقته بالممثلين الآخرين ، فمن الصعب جدا على الممثل أن يكون مخلصا وعميقا في غوصه داخل ذاته ، ويبقى في ذات الوقت على اتصال وثيق بزملائه وشركائه .

وحين يعمل ممثلان أو أكثر معا ، وهم يخبرون حالة من الحميمية الصادقة ، تنشأ صعوبة أخرى تتمثل في أنهم يميلون إلى نسيان الجمهور والسلوك كما لو كانوا في الحياة ، ومن ثم يصبحون أكثر خصوصية ، غير مسموعين ، منقطعين ، وحين يحدث مثل هذا يكون الممثلون قد تجاهلوا الوجه الثالث من وجوه مسؤوليتهم ، وهى مسؤولية مطلقة ، تتمثل في علاقتهم بالجمهور ، وهى التى تعطى المسرح — فى النهاية — معناه الأساسى . فالخطيب أو الحكاء ( الحكواتى ) الذى يقف وحيدا فى مواجهة جمهوره مستعد لأن يتقبل فكرة أن يكون انشغاله الوحيد هو علاقته بهذا الجمهور ، ومن ثم ينصرف كل اهتمامه نحوه ، ويصبح شديد الحساسية تجاه استجاباته ، ويجب على الممثلين أيضا أن يتعلموا أن يسلكوا هذا المسلك . ولكن دون أن يغفلوا لحظة واحدة عن احترامهم للمشاهد ولرفاقهم فى ذات

الوقت .

وبعض الممثلين العظام ، حين يهبون أنفسهم تماما لأدائهم ، فهم يثرون هذه العلاقة بالجمهور ، وحين تجعل الجمهور يضحك ، وأن تقيم علاقة قوية ودافعة للمشاهد ، فإن هذا قد يتحول لقطب مغناطيسى شديد الجاذبية للممثل ، يعمل على إخراجهم ، بعنف ، من ذاته . لكنه قد يستدق ، باستمتاع الجمهور ، بضحكاته أو دموعه ، فيفقد اتصاله بالحقيقة وبرفاقه معا . ولو كان يمتلك قدرا غير عادى من التركيز ، فربما استطاع أن يحقق التوازن بين هذه الوجوه الثلاثة لمسؤوليته ، ولو أنه فعل هذا ، فسيحبه ما يقدمه له الجمهور على أن يمضى فيه أكثر .

ونحن نعيش فى عصر يرتعب من أحكام القيمة ، بل إننا حتى ، نداهن أنفسنا ونتصور أننا نصبح — بطريقة ما — أفضل أو أرق كلما قلت أحكامنا . رغم ذلك فلا يمكن لاجتماع أن يوجد دون مثاليات . والمواجهة بين الجمهور والفعل الدرامى إنما تعنى سؤالا موجها للمتفرج عما إذا كان يوافق أو لا يوافق على ما يرى ويسمع .

وكل شخص يحمل بداخله نظاما تصاعديا للقيم ، على أساسه يوافق أو يستنكر ، والمسرح يتيح امكانية رؤية ما إذا كانت هذه القيم مفروضة من الخارج ، أم أنها — حقا — صادرة عن اقتناعات الفرد الحقيقية .

والفن ليس بالضرورة مفيدا أو نافعا فى ذاته . والعمل الفنى الرائع من أعمال الماضى ، لو قدم بطريقة معينة ، قد يدفع بنا إلى التأويب ، لكنه لو قدم بطريقة أخرى لبدأ لنا كشفا مثيرا . والفن يصبح مفيدا للفرد وللمجتمع إذا انطوى فى داخله على دافع للفعل . والفعل هو ألوان الطيف كلها ، من الحيز والسياسة إلى الوجود ذاته .

يجب النظر فى إعادة تقويم المسرح ، دون أن تغفل عيوننا لحظة واحدة

... عن بعض الحقائق البسيطة والدائمة . ان الفضيلة الأولى لأى عرض على المسرح هى أن يكون حيا ، ثم أن يكون مفهوما على نحو مباشر ، أما الشرح والتفكير فيأتيان فى وقت لاحق ، فى كل الفنون الأخرى يقول المرء دائما : « سأرجع بعد عشر سنوات » حين ينتهى العمل ، أما المسرح فإنه يندأ وعضوى مثل النبذ إذا لم يكن طيبا فى ذات اللحظة التى تشربه فيها ، فلن تكون له قيمة بعد — ولا يجديك هنا أن تقول إنه كان طيبا بالأمس ، أو سيكون طيبا غدا ، والحياة لا تتدفق إلى خشبة المسرح إلا حين يكون الممثل مقنعا ، ومن ثم يصدق المرء ما يقوله ويفعله ، وهو لا يحكم على حركاته وإشاراته ، بل يتبعها دون تردد ، باهتمام قد تم الاستيلاء عليه .

وأظن اليوم أن على المسرح أن يعتمد عن خلق عالم آخر وراء الخائط الرابع يستطيع المتفرج أن يهرب إليه ، بل يجب أن يحاول خلق إدراك أكثر قوة لما فى قلب عالمنا هذا . وإذا شاء المرء للممثل أن يكون على مستوى عالم المُشاهد ، فإن هذا يعنى أن يصبح العرض لقاء ، اجتماعا ، علاقة دينامية قائمة بين جماعة قد تلقت تدريبا معيناً وإعدادا معيناً من ناحية ، وجماعة أخرى لم تلتق هذا الاعداد ، هى جماعة الجمهور .

ويوجد المسرح فقط حين يلتقى هذان العالمان : عالم الممثلين وعالم المتفرجين فيصبح ثمة مجتمع مصغر ، وعالم مصغر يأتيان معا كل مساء فى تلك المساحة . ودور المسرح أن يقدم لهذا العالم المصغر اشتغالاً ونكهة من عالم زائل آخر ، يتكامل معه عالمنا الراهن ويتغير من خلاله .

ثقافة الروابط ..

كثيرا ما سألت نفسى عما تعنيه كلمة « الثقافة » عندي ، فى ضوء

الخبرات المختلفة التى عشت خلالها ، وتدرجيا ، وضح لى أن هذا المصطلح غير المحدد يغطى — فى الحقيقة — ثلاث ثقافات عريضة : واحدة هى — بشكل أساسى — ثقافة الدولة ، والثانية هى — بشكل أساسى — ثقافة الفرد — وتبقى « الثقافة الثالثة » . ويبدو لى أن كلا من تلك الثقافات إنما يصدر عن فعل « احتفالى » . ونحن لا نحتفل فقط بالأشياء الطيبة بالمعنى الشائع ، نحن نحتفل بالفرح ، وبالأثارة الجنسية ، وبكل ألوان المتعة ، لكننا أيضا — من حيث نحن أفراد وأعضاء فى جماعة ، ومن خلال ثقافتنا — نحتفل بالعنف واليأس والقلق والحلم ، والرغبة فى أن تصبح معروفا ، وأن « تعرض » أمام الآخرين ، هى دائما ، بمعنى من المعانى ، احتفال كذلك .

والدولة حين نحتفل احتفالا أصيلا ، فلأن هناك شيئا جماعيا تود تأكيده ، كما كان يحدث فى مصر القديمة ، حيث كانت معرفتها بنظام الكون ، وفيه يتحد ما هو مادى بما هو روحى ، لا يمكن أن توصف أو تصاغ بسهولة فى كلمات ، ولكن لابد أن تتأكد بأفعال احتفال ثقافى . وسواء أحببنا أو لم نحب ، يجب أن نواجه حقيقة أن مثل هذا الفعل الاحتفالى غير ميسور فى أى من مجتمعاتنا اليوم ، فاجتماعات القديمة كانت — على صواب دون شك — قد فقدت الثقة بالنفس ، والاجتماعات الثورية هى دائما فى وضع زائف ، لأنها تحاول أن تحقق خلال عام واحد — أو خمسة أعوام أو عشرة — ما استغرقت مصر القديمة قرونا كى تنجزه ، ومن ثم تجعلها محاولاتها الجسورة والمضللة أهدافا سهلة للسخرية والاحتقار .

والمجمع الذى لم يبلغ ، بعد أن يكون « كلا » لا يستطيع أن يعبر عن نفسه تعبيرا ثقافيا ككل . وحال هذا المجمع لا يختلف عن حال أفراد فنانين كثيرين لديهم الرغبة والحاجة لأن يؤكدوا شيئا إيجابيا ، لكنهم رغم ذلك لا يستطيعون فى الحقيقة إلا التعبير عن اختلاطهم وأحزانهم . والحقيقة أن أقوى أشكال التعبير الفنى والثقافى اليوم هى غالبا عكس ما يؤكد السياسيون ، وأصحاب العقائد الجامدة والمشتغلون بالتنظير لما يودون أن تكون ثقافتهم عليه . ومن ثم فإن لدينا ظاهرة خاصة بالقرن العشرين ، وهى أن أصدق التأكيدات هى دائما معارضة للخط الرسمى ، والمقولات الإيجابية التى يحتاج عالم اليوم — كما هو واضح — أن يستمع إليها هى دائما عميقة مكتومة .

وعلى أى حال ، إذا كانت الثقافة الرسمية موضع شك ، فيجب أيضا أن ننظر نظرة نقدية مماثلة لتلك الثقافة التى — فى استجابتها ضد أشكال التعبير الناقصة للدولة البدائية أو الجينية — تضع الفردية مكانها ، والفرد يستطيع دائما أن ينصرف إلى ذاته ، والرغبة الليبرالية فى تدعيم هذا العمل من جانب الفرد رغبة مفهومة . رغم ذلك فإنك ترى حين تنظر للوراء أن تلك الثقافة الأخرى هى محددة على نحو صارم كذلك . هى فى جوهرها احتفال رائع للأنا . والأذعان الكامل لحق كل « أنا » فى الاحتفال بأساطيرها الخاصة وحساسياتها الخاصة ، إنما يمثل ذات النقص أحادى الجانب المكافئ للأذعان الكامل لحق الدولة فى التعبير . فقط إذا كان الفرد قد بلغ درجة عاليا من التطور يصبح التعبير عن هذا الاكتمال شيئا رائعا . فقط إذا كانت الدولة قد بلغت درجة من الوحدة والهماسك ، يمكن للفن

الرسمى أن يعكس شيئا حقيقيا ، وهذا لم يحدث سوى مرات معدودة . في كل التاريخ الانساني .

ما يعنينا اليوم هو أن نكون متيقظين غاية اليقظة في اتجاهنا نحو الثقافة ، وألا نأخذ ما هو زائف مصطنع ونترك ما هو حقيقى . ولكل من الثقافتين — ثقافة الدولة وثقافة الفرد — قوتها وانجازاتها ، لكن لهما أيضا حدودهما الضيقة ، المراجعة ، لأن كلا منهما جزئية فقط ، في الوقت ذاته فإن كليهما باق لأنهما معا تعبير عن مصالح استثمارية قوية للدرجة لا تصدق . فكل جماعة كبرى بحاجة لأن تروّج نفسها ، وكل جماعة كبرى تسعى لأن تحوز التقدم في ثقافتها ، وبنفس الطريقة فإن الفنانين الأفراد لديهم مصالح عميقة الجذور في ايجار الآخرين على أن يلحظوا ويحرموا ابداعات عالمهم الداخلى .

وحين أفصل بين ثقافة الفرد وثقافة الدولة ، فإن هذا ليس مجرد فصل . ذى طابع سياسى بين الشرق والغرب . والتمييز بين ما هو رسمى وما هو غير رسمى ، بين ما هو دعائى ، وما هو غير دعائى موجود داخل كل مجتمع ، وكل من الجانبين يطلق على نفسه اسم « الثقافة » ، رغم أن أبا منهما لا يمكن اعتباره ممثلا للثقافة الحية . بمعنى أن العمل الثقافى له هدف واحد فقط : الحقيقة .

ما الذى يمكن أن نعنيه بالسعى إلى الحقيقة ؟ ربما كان هناك شيء واحد يستطيع الانسان أن يدركه مباشرة في كلمة « الحقيقة » ، وهو أنه لا يمكن تعريفها . وفي الانجليزية يقول المرء كليشيا مالوفا . « لا تستطيع أن تثبت سوى الكذبة . » وهذا صحيح كل الصحة ، فأى شيء أقل من الحقيقة يأخذ شكلا واضحا قابلا للتعريف . وبالتالي ففي كل الثقافات ، في اللحظة

التي يعم فيها تثبيت الشكل يفقد ميزته ، وتمضى الحياة خارجة ، وبالتالي كذلك فإن كل سياسة ثقافية تفقد ميزتها حين تتحول إلى برنامج . وبالمثل في اللحظة التي يرغب فيها المجتمع في أن يقدم صياغة رسمية لذاته ، لن يقدم سوى كذبة ، لأن هذه فقط هي التي يمكن « تثبيتها » ، لم يعد لها تلك الكيفية الحية ، غير الملموسة ، التي لا نهاية لها ، التي يمكن أن تطلق عليها « الحقيقة » ، والتي ربما فهمت على نحو أقل غموضا لو استخدمنا عبارة « الإدراك المتزايد للواقع » .

إن حاجتنا لذلك البعد الغريب المضاف للحياة الانسانية ، الذي ندعوه على نحو غامض ، « الفن » أو « الثقافة » يرتبط دائما بتدريب يحدث فيه أن إدارتنا اليومية للواقع ، المحصور داخل حدود غير مرئية ، يفتح في لحظة من اللحظات . وفي حين نوقن أن هذا الانفتاح اللحظي هو مصدر قوة ، نوقن أيضا أنها لحظة وستمضى . إذن ماذا نفعل ؟ إننا نستطيع العودة لها مرة أخرى عن طريق فعل آخر من نفس النسق ، وهذا بدوره يعيدنا إلى التفتح على حقيقة لن نبلغها أبدا .

ولحظة العودة للانفكاك تستغرق لحظة ثم تمضى ، ونحن نحتاجها مرة أخرى . هنا يجد ذلك العنصر الغامض « الثقافة » مكانه .

لكن هذا المكان لا يمكن أن يشغله سوى تلك « الثقافة الثالثة » ، لا تلك التي تحمل اسما أو تعريفا ، بل تلك الضاربة ، البعيدة عن تناول اليد ، شيء يمكن تشبيهه — على نحو من الأنحاء — بالعالم الثالث ، هو الذي يبدو ، لبقية العالم ، ديناميا ، عنيدا ، صعب المراس ، يتطلب توافقا لا نهاية لها ، في علاقة لا يمكن أن تكون دائمة .

في مجال عمل ، المسرح ، كانت خيرى الشخصية خلال هذه السنوات القليلة الأخيرة كاشفة لأبعد الحدود ، كان جوهر عملنا في « المركز الدولى لبحوث المسرح » يقوم على جمع الممثلين من أطر وثقافات عديدة متباينة ، وأن نساعدهم على أن يعملوا معا على تقديم أحداث مسرحية أمام شعوب أخرى — ووجدنا ، أولا ، أن الكليشيهات الشائعة عن ثقافة فرد ما غالبا ما يشارك فيها هذا الفرد نفسه . وهو قد جاء إلينا معتقدا أنه جزء من ثقافة قومية خاصة ، وتدرجيا ومن خلال العمل يكتشف أن ما كان يظنه ثقافة لم يكن سوى طرائق سلوكية سطحية في تلك الثقافة ، وأن هناك شيئا مختلفا كل الاختلاف يعكس ثقافته الأكثر عمقا ، وذاتية الأكثر عمقا . ولكي يكون صادقا مع نفسه ، فإن عليه أن يطرح تلك السمات السطحية التي يمسك بها في كل بلد وتنميتها من أجل تكوين فرق ونشر الثقافة القومية . وعلى التوالى ، رأينا أن الحقيقة الجديدة لا يمكن أن تظهر مالم يتم تحطيم تسميطات جامدة معينة .

ولكن محدداتنا تماما هنا بالنسبة للمسرح ، كان هذا يعنى نهجا عيانيا للعمل له اتجاه واضح ، هذا الاتجاه يتضمن تحديا لكل العناصر التي تضعها كل البلاد على شكل المسرح كى تجعله داخل قوس مطلق ، سجيننا داخل لغة أو أسلوب ، أو وظيفة اجتماعية ، أو مبنى ، أو نمط معين من الجمهور . ومن خلال عمل فعل المسرح ، الذى لا ينفصل عن الحاجة إلى إقامة علاقات جديدة بشعوب مختلفة ، بدت امكانية إيجاد روابط ثقافية جديدة .

لأن الثقافة الثالثة هى ثقافة الروابط ، فهى التى يمكن أن توازن التشظى الموجود في عالمنا . وعليها أن تعمل في استكشاف علاقات ، حيث اختفت هذه العلاقات ، أو ضاعت ، بين الانسان والمجتمع ، بين نوع انساني

وآخر ، بين العالم الصغير والعالم الكبير ، بين الإنسانية والآلة ، بين المرئى  
وتغير المرئى ، بين الفغات واللغات والأنواع . ما هى هذه العلاقات ؟ العمل  
الثقال وحده هو الذى يمكن أن يكشف تلك الحقائق الحيوية .

### هكذا تمضى الحكاية ..

حين رأى الرب كيف أن الجميع كانوا ضجرين بلا أمل فى اليوم السابع  
من أيام التكوين ، أجهد مخيلته التى تمتد وتمتد بغير حدود ، كى يجد شيئا  
آخر يضيفه إلى هذا الكمال الذى أدركه ، فجأة انبثق الالهام حتى ما وراء  
حدوده غير المحدودة ، ورأى بُغداً جديداً للواقع : قدرته على أن يحاكي  
ذاته . وهكذا أبدع المسرح .

جمع ملاحظته جميعا ، وقال لهم الكلمات التالية التى لا تزال مصنونة فى  
وثيقة سنسكربتية قديمة : « إن المسرح سيكون المجال الذى يستطيع فيه الناس  
أن يتعلموا كيف يفهمون غوامض الكون المقدسة » ، ثم أضاف عل نحو  
عرضى خادع : « وسيكون فى الوقت نفسه راحة للسكارى  
وللمتوحدين .. » .

وسر الملائكة جميعا ، وانتظروا — بصبر نافذ — حتى اجتمع فى الأرض  
ما يكفى من الناس كى يبدأوا فى الممارسة ، واستجاب الناس بحماسة  
مائلة ، وسرعان ما أصبحت هناك جماعات عديدة تحاول كلها محاكاة الواقع  
بطرائقها المختلفة . رغم ذلك جاءت النتائج مخيبة للآمال ، وكل ما كان  
يبدو مدهشا وخصبا وشاملا كان يتحول بين أيديهم إلى هباء ، وعلى نحو  
خاص فإن الممثلين والكتاب والمخرجين والرسامين والموسيقيين لم يستطيعوا  
أن يتفقوا فيما بينهم على أيهم الأكثر أهمية ، وهكذا أضاعوا معظم الوقت  
فى الشجار ، على حين أصبحت أعمالهم لا ترضيهم أكثر فأكثر .

وفى يوم أيقنوا أنهم لن يستطيعوا على هذا النحو أن يحرزوا أى تقدم ،  
فأوفدوا ملاكا منهم ، يرجع إلى الرب يسأله العون .

وتفكر الرب مليا ، ثم تناول قصاصة ورق خطَّ عليها شيئا وطواها  
ووضعها فى صندوق وأعطاهها للملاك قائلا : « هنا كل شيء . كلمتى  
الأولى والأخيرة .. » .

وكانت عودة الملاك إلى دوائر المسرح حدثا هائلا ، واجتمع أهل الحرفة  
جميعا وتزاحموا حوله وهو يفتح الصندوق ويلتقط الورقة ويفضها كانت  
تحوى كلمة واحدة ، قرأها بعضهم من فوق كتفيه حين كان يعلنها  
للآخرين ، كانت الكلمة : « الاهتمام Interest » .

— « الاهتمام ؟ .. » — « الاهتمام ! » — « هل هذا كل شيء ؟ .. »  
— « هل هذا كل شيء ؟ .. » .

وسرت دمدمة عميقة من السخط والخيبة .

— « إلى أين يودى بنا هذا ؟ » — « هذا شيء طفلى .. » — « كأننا  
لم نكن نعرف .. » .

وانفض الاجتماع على غضب ، وترك الملاك تحت سحابة ، وأصبحت  
هذه الكلمة — رغم أن أحدا لم يشر إليها أبدا — أحد الأسباب التى جعلت  
الرب يفقد اعتباره عند مخلوقاته .

وعلى أى حال ، فبعد عدة آلاف من السنين ، وجد طالب شاب يدرس  
السنسكريتية إشارة لهذه الحادثة فى مِيفَر قديم ، ولما كان يعمل أيضا  
— بعض الوقت — فى تنظيف المسرح ، فقد أبلغ أعضاء الفرقة بهذا  
الامتشاف . هذه المرة ، لم يتناولوا الأمر بسخرية أو احتقار ، بل ساد

صمت طويل رزين ، ثم تكلم أحدهم : « الاهتمام — أن أكون مهتما —  
يجب أن أهم — يجب أن أهم الآخرين — لا أستطيع أن أنقل الاهتمام  
للآخرين ما لم أكن أنا نفسى مهتما — نحن بحاجة لاهتمام مشترك .. » .

ثم صوت آخر :

« لكى نتقاسم اهتماما مشتركا ، يجب أن نتبادل عناصر الاهتمام ، بطريقة  
تثير اهتمامنا .. » .

— « تثير اهتمامنا نحن الاثنين .. » — « تثير اهتمامنا جميعا .. » —  
« بالإيقاع الصحيح .. » — « بالإيقاع ؟ .. » — « نعم الإيقاع مثل  
ممارسة الحب فلو كان أحدهما صاحب إيقاع سريع جدا والآخر صاحب  
إيقاع بطيء جدا — فلن يكون الأمر مثيرا للاهتمام .. » .

ثم راحوا يتناقشون فى جدية واحترام بالغين ، ما هو المثير للاهتمام ؟  
أو بالأحرى كما صاغها واحد منهم : ما الذى يثير الاهتمام حقا ؟

وهنا بدأوا يختلفون ، البعض رأى أن الرسالة الالهية جاءت واضحة ،  
« والاهتمام » يعنى فقط تلك الجوانب من الحياة التى ترتبط ارتباطا مباشرا  
بالأسئلة الجوهرية حول الكينونة والصورورة والاله والقوانين الالهية ،  
والبعض الآخر رأى أن الاهتمام يعنى الاهتمام المشترك بين كل الناس الموجه  
نحو فهم أكثر وضوحا لما هو عادل وما هو ظالم للنوع الانسانى ، البعض  
الأخير رأى فى عادية الكلمة ذاتها « الاهتمام » إشارة واضحة نحو عدم  
إضاعة لحظة واحدة فى التفكير العميق والحكيم بل المضى بها كما هى نحو  
التسرية .

عند هذه النقطة اقتبس طالب السنسكريتية لم النص الكامل حول سبب خلق الرب للمسرح ، قال : « من أجل أن يصبح هذا كله في ذات الوقت ... » ، وأضاف آخر : « وبطريقة مثيرة للاهتمام » وبعدها ساد صمت عميق .

ثم بدأوا بتناقشون حول الوجه الآخر للعملة : جاذبية « غير المثيرة للاهتمام » ، الدوافع الغريبة ، الاجتماعية والنفسية ، التي تجعل مثل هذا العدد الكبير من الناس في المسرح يصفقون غالبا ، بحماس ، وحرارة ، للأشياء التي لا يمكن أبدا أن تكون مثيرة لاهتمامهم على أى نحو من الأنحاء .

قال أحدهم : « آه لو استطعنا حقا أن نفهم هذه الكلمة .. » .

وقال آخر في لهجة مهذبة : « بهذه الكلمة نستطيع أن نمضى لبعيد

جدا .. » .



## المؤلف في سطور

- بيتر بروك ( ١٩٢٥ - )

- درس في أكسفورد .

- أخرج مسرحيته الأولى « نجاب سعى  
المشاق » في ١٩٤٦ ، وقدم بعدها  
عدداً هائلاً من الأعمال لأهم كتاب  
المسرح العالمي : شكسبير وسينكا  
وتشيكوف وأنوى وميلر وسارتر  
والبيوت وآردن وبيتر فايس وودينجات  
وسواهم .

- أسس « المركز الدولي للمسرح » في  
١٩٧٠ ، وقدم عنه عدداً من العروض  
المثيرة : « أورجاست » ، ٧١ ،  
« الأهلك » ، ٧٥ / ٧٦ ، « اجتماع  
الطير » ، ٧٩ ، « المهاجرات » ، ٨٧ .

- أخرج بروك عدداً من الأوبرات وأفلام  
السينما كما صمم المناظر لبعض عروضه  
ووضع موسيقاها .

- لا زال يعمل بين لندن وباريس .

## المترجم في مطور

- فاروق عبد القادر : ولد في القاهرة .  
- درس في آداب عين شمس .  
- عمل بالكتابة والنقد والترجمة : محرراً  
في « روزاليوسف » وسكرتيراً لتحرير  
« المسرح » ومسؤولاً عن الأدب  
والفن في « الطليعة »

- نشر مقالاته ودراساته في عدد كبير من  
الصحف والمجلات العربية والمصرية .  
- ترجم عددًا من الدراسات في العلوم  
الإنسانية وفن المسرح ، كما ترجم  
نصوصًا لتتسى وليامز وتشيكوف  
وأدبوف وسواهم .

- من كتبه المنشورة : أزهار وسقوط  
المسرح المصري ، ٧٩ ، مساحة  
للضوء ، مساحات للظلال ، ٨٥ ،  
ونافذة على مسرح الغرب المعاصر ،  
٨٦ ، أوراق من الرماد والحجر ،  
٨٨ ، رؤى الواقع وموم الثورة  
المحصرة ، ٩٠ ، أوراق أخرى من  
الرماد والحجر ، ٩٠ .

- سبق أن ترجم لبيترو برونك مسرحيته  
« يو . اس . ٧١ » وكتاب « المساحة  
الفارغة » ، ٨٠ .  
- يقيم ويعمل في القاهرة .



مؤلفات عربية وإسلامية  
في الأدب الروسي  
تأليف : د . مكارم الفهمي



## صَدَرَ عَنْ هَذِهِ السِّلْسِلَةِ

- ١ - الحضارة
- ٢ - اتجاهات الشعر العربي المعاصر
- ٣ - التفكير العلمي
- ٤ - الولايات المتحدة والمشرق العربي
- ٥ - العلم ومشكلات الإنسان المعاصر
- ٦ - الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها
- ٧ - الأخلاق والتكتلات في السياسة العالمية
- ٨ - تراث الإسلام (الجزء الأول)
- ٩ - أسواء حل الدراسات اللغوية المعاصرة
- ١٠ - جمعا العربي
- ١١ - تراث الإسلام (الجزء الثاني)
- ١٢ - تراث الإسلام (الجزء الثالث)
- ١٣ - الملاحه وعلوم البحار عند العرب
- ١٤ - جمالية الفن العربي
- ١٥ - الإنسان الحائر بين العلم والحرافة
- ١٦ - النطق والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية
- ١٧ - الكون والتقريب النوداء
- ١٨ - الكوميديا والتراجيديا
- ١٩ - المخرج في المسرح المعاصر
- تأليف : د/ حسين مؤنس
- تأليف : د/ إحسان عباس
- تأليف : د/ فؤاد زكريا
- تأليف : د/ أحمد عبدالرحيم مصطفى
- تأليف : زهير الكرمي
- تأليف : د/ عزت حجازي
- تأليف : د/ محمد عزيز شكري
- ترجمة : د/ زهير السموهري
- تحقيق وتعليق : د/ شاكر مصطفى
- مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- تأليف : د/ ناهف غرما
- تأليف : د/ محمد رجب النجار
- د/ حسين مؤنس
- ترجمة : د/ إحسان العمد
- مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- د/ حسين مؤنس
- ترجمة : د/ إحسان العمد
- مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- تأليف : د/ أنور عبدالعليم
- تأليف : د/ عفيف بينسي
- تأليف : د/ عبدالحسن صالح
- تأليف : د/ محمود عبدالفضل
- إعداد : رؤوف وصفي
- مراجعة : زهير الكرمي
- ترجمة : د/ علي أحمد محمود
- د/ شوقي السكري
- مراجعة : د/ علي الراعي
- تأليف : سعد أردش

- ٢٠ - التفكير المستقيم والتفكير الأعوج  
ترجمة : حسن سعيد الكرمي  
مراجعة : صديقي حطاب
- ٢١ - مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي  
تأليف : د/ محمد علي القرأ  
رشيد الحمد  
تأليف : د/ محمد سعيد صباريني
- ٢٢ - البيئة ومشكلاتها  
تأليف : د/ عبدالسلام الترماني
- ٢٣ - السرقة  
تأليف : د/ حسن أحمد عيسى
- ٢٤ - الإبداع في الفن والعلم  
تأليف : د/ علي الراعي
- ٢٥ - المسرح في الوطن العربي  
تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
- ٢٦ - مصر وفلسطين  
تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم
- ٢٧ - العلاج النفسي الحديث  
ترجمة : شوقي جلال
- ٢٨ - أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي  
تأليف : د/ محمد عماره
- ٢٩ - العرب والتحديات  
٣٠ - العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة
- ٣١ - الموشحات الأندلسية  
٣٢ - تكنولوجيا السلوك الإنساني
- ٣٣ - الإنسان والثروات المعدنية  
٣٤ - قضايا أفريقية
- ٣٥ - محولات الفكر والسياسة  
في الشرق العربي ( ١٩٣٠-١٩٧٠ )
- ٣٦ - الحب في التراث العربي  
٣٧ - المساجد
- ٣٨ - تكنولوجيا الطاقة البديلة  
٣٩ - ارتفاع الإنسان
- ٤٠ - الرواية الروسية في القرن التاسع عشر  
٤١ - الشعر في السودان
- ٤٢ - دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية  
٤٣ - الإسلام في الصين
- تأليف : د/ علي خليفة الكواري  
تأليف : فهمي هويدي

- ٤٤ - اتجاهات نظرية في علم الاجتماع      تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي
- ٤٥ - حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي      تأليف : د/ محمد رجب النجار
- ٤٦ - دعوة إلى الموسيقى      تأليف : د/ يوسف السيسى
- ٤٧ - فكرة القانون      ترجمة : سليم الصويص
- ٤٨ - التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان      مراجعة : سليم بيسو
- ٤٩ - صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي      تأليف : د/ عبدالمحسن صالح
- ٥٠ - التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية      تأليف : صلاح الدين حافظ
- ٥١ - السبنا في الوطن العربي      تأليف : د/ محمد عبدالسلام
- ٥٢ - النفط والعلاقات الدولية      تأليف : جان الكسان
- ٥٣ - البدائية      تأليف : د/ محمد الرومحي
- ٥٤ - الحشرات الناقلة للأمراض      ترجمة : د/ محمد عصفور
- ٥٥ - العالم بعد ماتي عام      تأليف : د/ جليل أبو الحب
- ٥٦ - الإيمان      ترجمة : شوقي جلال
- ٥٧ - البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية      تأليف : د/ عادل الدمرداش
- ٥٨ - الوجودية      تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن
- ٥٩ - العرب أمام تحديات التكنولوجيا      ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح
- ٦٠ - الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)      تأليف : د/ أنطونيوس كرم
- ٦١ - الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)      تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري
- ٦٢ - حكمة الغرب (الجزء الأول)      تأليف : د/ فؤاد زكريا
- ٦٣ - الإسلام والاقتصاد      ترجمة : د/ عبدالهادي علي النجار
- ٦٤ - صناعة الجوع (غواصة الندرة)      ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد
- ٦٥ - مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية      تأليف : عبدالعزيز بن عبدالجليل
- ٦٦ - الإسلام والشعر      تأليف : د/ سلمي مكى المعاني
- ٦٧ - بنو الإنسان      ترجمة : زهير الكرمي
- ٦٨ - الثقافة الألبانية في الأبنية العربية      تأليف : د/ محمد مولاكو
- ٦٩ - ظاهرة العلم الحديث      تأليف : د/ عبدالله العمر
- ٧٠ - نظريات التعلم (دراسة مقارنة)      ترجمة : د/ علي حسين حجاج
- القسم الأول      مراجعة : د/ عطية محمود هنا
- ٧١ - الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي      تأليف : د/ عبدالملك خلف التميمي
- ٧٢ - حكمة الغرب (الجزء الثاني)      ترجمة : د/ فؤاد زكريا

- ٧٣ - التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي      تأليف : د/ نجيد مسعود
- ٧٤ - مشاريع الاستيطان اليهودي      تأليف : د/ أمين عبدالله محمود
- ٧٥ - التصوير والحياة      تأليف : د/ محمد نيهان سويلم
- ٧٦ - الموت في الفكر الغربي      ترجمة : كامل يوسف حسين
- ٧٧ - الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً      مراجعة : د/ إمام عبدالفتاح
- ٧٨ - قضايا التنمية الإعلامية والثقافية      تأليف : د/ أحمد عثمان
- ٧٩ - مفاهيم قرآنية      تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
- ٨٠ - الزواج عند العرب      تأليف : د/ محمد أحمد خلف الله
- ( في الجاهلية والإسلام )
- ٨١ - الأدب اليوغسلافي المعاصر      تأليف : د/ عبدالسلام الترماني
- ٨٢ - تشكيل العقل الحديث      تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد
- ٨٣ - البيولوجيا ومصير الإنسان      ترجمة : شوقي جلال
- ٨٤ - المشكلة السكانية وغزاة المائتوسية      مراجعة : صدقي حطاب
- ٨٥ - دول مجلس التعاون الخليجي      تأليف : د/ سعيد الحفار
- ٨٦ - مستويات العمل الدولية      تأليف : د/ رمزي زكي
- ٨٧ - الإنسان وعلم النفس      تأليف : د/ بدرية العوضي
- ٨٨ - في تراثنا العربي الإسلامي      تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم
- ٨٩ - الإسلام وحقوق الإنسان      تأليف : د/ توفيق الطويل
- ٩٠ - الغرب والعالم ( القسم الأول )      ترجمة : د/ عزت شعلان
- ٩١ - تربية اليسر ونمط التنمية      د/ عبدالرزاق العدواني
- ٩٢ - عقول المستقبل      د/ سمير رضوان
- ٩٣ - لغة الكيمياء عند الكائنات الحية      تأليف : د/ محمد عماره
- ٩٤ - النظام الإعلامي الجديد      تأليف : كافيون رايلي
- ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري
- د/ هدى حجازي
- مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- تأليف : د/ عبدالعزيز الجلال
- ترجمة : د/ لطفي فطيم
- تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام
- تأليف : د/ مصطفى المصمودي

- ٩٥ - تغير العالم  
٩٦ - الصهيونية غير اليهودية  
٩٧ - الغرب والعالم ( القسم الثاني )  
٩٨ - قصة الأثروبولوجيا  
٩٩ - الأطفال مرآة المجتمع  
١٠٠ - الوراثة والإنسان  
١٠١ - الأدب في البرازيل  
١٠٢ - الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح المدونة  
١٠٣ - التنمية في دول مجلس التعاون  
١٠٤ - العالم الثالث وتحديات البقاء  
١٠٥ - المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي  
١٠٦ - المتلاعبون بالعقول  
١٠٧ - الشركات هابرة القومية  
١٠٨ - نظريات التعلم (داسة مقارنة) الجزء الثاني  
١٠٩ - العملية الإبداعية في فن التصوير  
١١٠ - مفاهيم نقدية  
١١١ - قلق الموت  
١١٢ - العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث  
١١٣ - الفكر التربوي العربي الحديث  
١١٤ - الرياضيات في حياتنا  
١١٥ - معالم على طريق تحديث الفكر العربي
- تأليف : د/ أنور عبد الملك  
تأليف : ريمينا الشريف  
ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز  
تأليف : كافين رايلي  
ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري  
} د/ هدى حمجازي  
مراجعة : د/ فؤاد زكريا  
تأليف : د/ حسين فهم  
تأليف : د/ محمد عماد الدين إسماعيل  
تأليف : د/ محمد علي الزبيدي  
تأليف : د/ شاكر مصطفى  
تأليف : د/ رشاد الشامي  
تأليف : د/ محمد توفيق صادق  
تأليف : جاك لوب  
ترجمة : أحمد فؤاد بلبح  
تأليف : د/ إبراهيم عبدالله غلوم  
تأليف : هريوت . أ . شيلر  
ترجمة : عبدالسلام رضوان  
تأليف : د/ محمد السيد سعيد  
ترجمة : د/ علي حسين حجاج  
مراجعة : د/ عطية محمود هنا  
تأليف : د/ شاكر عبد الحميد  
ترجمة : د/ محمد عصفور  
تأليف : د/ أحمد محمد عبد الحائق  
تأليف : د/ جون . ب . ديكسون  
ترجمة : شعبة الترجمة باليونيسكو  
تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي  
ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر الما  
تأليف : د/ منن زيادة

تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو  
ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد  
مراجعة : د/ شاكرو مصطفى  
تأليف : د/ أسامة الغزالي حرب  
تأليف : د/ رمزي زكي  
تأليف : د/ عبدالغفار مكايي  
تأليف : د/ سوزانا ميلر  
ترجمة : د/ حسن عيسى  
مراجعة : د/ محمد عماد الدين إسماعيل  
تأليف : د/ رياض رمضان العلمي  
تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو  
ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد  
مراجعة : د/ شاكرو مصطفى  
تأليف : د/ هادي نعمان الهيتي  
تأليف : د/ دافيد . ف . شيهان  
ترجمة : د/ عزت شعلان  
مراجعة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة  
تأليف : فرانسيس كريك  
ترجمة : د/ أحمد مستجير  
مراجعة : د/ عبدالحافظ حلمي  
تأليف : د/ نايف محرم  
د/ علي حجاج  
تأليف : د/ إسماعيل إبراهيم درة  
تأليف : د/ محمد عبدالستار عثمان  
تأليف : عبدالعزيز بن عبدالحلِيل  
د/ زولت هارستاي  
تأليف : ريتشارد هتون  
ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي  
مراجعة : د/ مختار الظواهري  
تأليف : د/ أحمد سليم سعيدان

١١٦ - أدب أميركا اللاتينية  
( قضايا ومشكلات )  
القسم الأول  
١١٧ - الأحزاب السياسية في العالم الثالث  
١١٨ - التاريخ النقدي للتخلف  
١١٩ - قصيدة وصورة  
١٢٠ - سيكولوجية اللعب  
١٢١ - الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم  
١٢٢ - أدب أميركا اللاتينية  
( القسم ) الثاني  
١٢٣ - ثقافة الأطفال  
١٢٤ - مرض القلق  
١٢٥ - طبيعة الحياة  
١٢٦ - اللغات الأجنبية ( تعليمها وتعلمها )  
١٢٧ - اقتصاديات الإسكان  
١٢٨ - المدينة الإسلامية  
١٢٩ - الموسيقى الأندلسية المغربية  
١٣٠ - التنبؤ الودائي  
١٣١ - مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في  
الاسلام

١٣٢ - أوروبا والتخلف في أفريقيا

١٣٣ - العالم المعاصر والصراعات الدولية  
١٣٤ - العلم في منظوره الجديد

١٣٥ - العرب واليونسكو

١٣٦ - اليابانيون

١٣٧ - الاتجاهات التعصبية

١٣٨ - أدب الرحلات

١٣٩ - المسلمون والاستعمار الأوروبي لأفريقيا

١٤٠ - الإنسان بين الجوهر والمظهر

(تتملك أو تكون)

١٤١ - الأدب اللاتيني

(ودوره الحضاري)

١٤٢ - مستقبلنا المشترك

١٤٣ - الريف في الرواية العربية

١٤٤ - الإبداع العلم والمخاض

١٤٥ - سيكولوجية اللغة والمرضى العقلي

١٤٦ - حياة الوعي الفني

(دراسات في تاريخ الصورة الفنية)

١٤٧ - الرأسمالية تجدد نفسها

تأليف : د/ والتر رودني

ترجمة : د/ أحمد القصير

مراجعة : د/ إبراهيم عثمان

تأليف : د/ عبدالحق عبدالله

تأليف : روبرت م . اغروس

جورج ن . ستانيسو

ترجمة : د/ كمال حلالي

تأليف : د/ حسن نافعة

تأليف : إدوين وايتاور

ترجمة : ليل الجبالي

مراجعة : شوقي جلال

تأليف : د/ معتز سيد عبدالله

تأليف : د/ حسين فهميم

تأليف : عبدالله عبدالرازق ابراهيم

تأليف : إريك فروم

ترجمة : سعد زهران

مراجعة : د/ لطفي فطيم

تأليف : د/ أحمد عثمان

إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية

ترجمة محمد كامل عارف

مراجعة : علي حسين حجاج

تأليف : د/ محمد حسن عبدالله

تأليف : الكسندرو روشكا

ترجمة : د/ فسان عبدالحق أبو فخر

تأليف : د/ جمعة سيد يوسف

تأليف : غيورغي غاتشف

ترجمة : د/ بونل بيوف

مراجعة : د/ سعد مصلوح

تأليف : د/ فؤاد مرسى

١٤٨ - علم الأحياء والأيدولوجيا

والطبيعة البشرية

ستيفن روز

تأليف : } ليون كامن

ريتشارد ليونتن

ترجمة : د/ مصطفى ابراهيم فهمي

مراجعة : د/ محمد عصفور

تأليف : د/ قاسم عبده قاسم

( برنامج الأمم المتحدة للبيئة )

ترجمة : عبدالسلام وضوان

تأليف د. شوقي عبدالقوي عثمان

١٤٩ - ماحية الحروب الصليبية

١٥٠ - حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي

«الجوانب البيئية والتكنولوجيات والسياسات»

١٥١ - تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة

الإسلامية

تأليف : د. أحمد مدحت إسلام

١٥٢ - التلوث مشكلة العصر

تأليف : د. محمد حسن عبد الله

١٥٣ - الكويت والتنمية الثقافية العربية

## سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت - وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ العربي بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة ، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها ترجمة وتالياً :

١ - الدراسات الإنسانية : تاريخ - فلسفة - أدب الرحلات - الدراسات الحضارية - تاريخ الأفكار .

٢ - العلوم الاجتماعية : اجتماع - اقتصاد - سياسة - علم نفس - جغرافيا - تخطيط - دراسات استراتيجية - مستقبلات .

٣ - الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي - الآداب العالمية - علم اللغة .

٤ - الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن - المسرح - الموسيقى - الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ - الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء ، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) - الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) والدراسات التكنولوجية .

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية - المترجمة أو المؤلفة - من شعر وقصة ومسرحية فأمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة عالم المعرفة على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر .

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع - المؤلف أو المترجم - تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي ، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلساً عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي ، أو تسعمائة دينار أيهما أكثر بالإضافة إلى مائة وخمسين ديناراً كويتيًّا مقابل تقديم المخطوطة - المؤلفة أو المترجمة - من نسختين مطبوعة على الآلة الكاتبة .



الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

- المؤسسات والهيئات داخل الكويت ١٠ دنانير كويتية
- المؤسسات والهيئات في الوطن العربي ١٢ ديناراً كويتياً
- المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي ٨٠ دولاراً أمريكياً
- الأفراد خارج الوطن العربي ٤٠ دولاراً أمريكياً

الاشتراكات :

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت - 13100

برقياً : تلف - تلکس : ٤٤٥٥٤ TLX.NO. 44554 NCCAL

فاكسميلي : 2419 891

طبع من هذا الكتاب  
ثلاثون ألف نسخة



## هذا الكتاب

● في هذا الكتاب يقدم أشهر فناني المسرح في الغرب المعاصر خبرته بهذا الفن لأكثر من أربعين سنة . وبالإضافة لعروض المسرح التي قدمها أو شارك في إعدادها ، يحدثنا عن تجربته في إخراج « الأوبرا » وأفلام السينما ، كما يحدثنا عن عدد هائل من الفنانين الذين عرفهم وعمل معهم .

وفي ١٩٧٠ أسس بروك « المركز الدولي لأبحاث المسرح » في باريس ، وتكون فريقاً من الممثلين من جنسيات مختلفة وأطر ثقافية متنوعة ، وكان معهم على ارتباط دائم ، يرتجلون ويقدمون عروضهم في قلب إفريقيا وأطراف أستراليا وأماكن عديدة في أوروبا وآسيا وأمريكا . عن هذه التجربة الإنسانية والفنية الخصبة تمت عروض متألقة ومثيرة للجدل في المسرح المعاصر ، لعل آخرها وأهمها عرض « المهاجرات » - عن الملحمة الهندية العظيمة - في ١٩٨٧ .

إننا لا نبالغ حين نقول إن في هذا الكتاب هو « كل » بيتر بروك .

### سعر النسخة

|                     |                     |                                      |
|---------------------|---------------------|--------------------------------------|
| الكويت : ٧٥٠ فلس    | ليبيا : دينار ونصف  | إثيوبيا : ٨٠٠ فلس                    |
| السعودية : ١٢ ريال  | المغرب : ١٥ درهما   | الرواندا : ١٠ جنيهات                 |
| الأردن : دينار واحد | تونس : دينار ونصف   | البحرين : دينار واحد                 |
| سوريا : ٥٠ ليرة     | الجزائر : ٢٠٠ دينار | قطر : ١٠ ريالات                      |
| لبنان : ٧٥٠ ليرة    | مصر : جنيهان        | عمان : ريال واحد                     |
|                     |                     | الإمارات العربية المتحدة : ١٠ ريالات |





